Dr. Hugo Riemann's

Präludien u. Studien.

I.





Präludien und Studien.



Präludien u. Studien

Gesammelte Aufsätze

zur

Aesthetik, Theorie und Geschichte der Musik

von

Dr. Hugo Riemann.

I. Band.



Leipzig
Hermann Seemann Nachfolger.

Vorwort.

Angesichts der schnellen Verbreitung, welche die von dem Verfasser dieser Aufsätze teils zuerst angeregten, teils aufgenommenen und weitergeführten Ideen zu einer gründlichen Reform des musikalischen Unterrichtswesens gefunden haben, schien es demselben opportun, eine Auswahl seiner in musikalischen und anderen Zeitschriften*) verstreuten Aufsätze zusammenzustellen und so einen bequemen Überblick über die Hauptphasen, insbesondere der Entwickelung der Phrasierungsbewegung zu ermöglichen. Haben doch neuerliche Äusserungen von anderer Seite in Fachblättern genugsam erwiesen, dass ein Autor einer gewissen Eifersucht in der Wahrung seiner Prioritätsansprüche sich nicht entschlagen darf, wenn er nicht Gefahr laufen will, der Früchte seiner Mühen verlustig zu gehen. So sei denn ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht, dass die ersten Aufsätze des Verfassers über Phrasierung aus dem Jahre 1882 datieren und dass das Jahr 1883 bereits die Phrasierungsausgabe der Mozartschen Klaviersonaten brachte, während z. B. Heinr. Germer erst 1887 angefangen hat, von den damit angebahnten Vervollkommnungen der Notenschrift Notiz zu nehmen. Wenn man daher versucht hat, den Schein zu wecken, als habe der Verfasser „hauptsächlich auf theoretischem Gebiete" die Phrasierung vorwärts gebracht, während Germer gleich mit Ausgaben die Sache der „Praxis" vertreten habe, so ist das eine Verschleierung des wirklichen Thatbestandes, welche festgenagelt werden muss.

Zur Motivierung des Titels dieser Sammlung von Aufsätzen sei bemerkt, dass unter „Präludien" diejenigen Arbeiten zu verstehen sind, in welchen die später vom Verfasser in umfänglichen Werken ausgeführten Ideen sich erstmalig knapp und kurz präsentierten, hie und da auch noch wie ein eben dem Ei entschlüpftes Kücken ein Stück Schale mit sich dahertragend. Grade das erschien wünschenswert, dass man aus diesen Präludien die allmähliche Klärung der Lehre der Phrasierung ersehen könne: den allmählichen Durchbruch

---

*) Die Aufsätze sind vorgängig erschienen im „Musikalischen Wochenblatt" (Leipzig, E. W. Fritzsch), der „Neuen Zeitschrift für Musik" (Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.), dem „Klavierlehrer" (Berlin, E. Breslaur), den „Grenzboten" (Leipzig, F. W. Grunow), der „Gegenwart" (Berlin, P. Lindau), der Hamburgischen Musikzeitung (A. E. Böhme) u. s. w.

der Erkenntnis der prinzipiellen Auftaktsbedeutung der figurativen Werte, die nachfolgende Korrektur der damit zunächst etwas einseitig entwickelten Theorie durch Entwickelung der Anschlussmotive aus den einfachen weiblichen Endungen, das allmähliche Fortschreiten von der Unterscheidung leichter (erster) und schwerer (antwortender) Zeitwerte zur Unterscheidung leichter und schwerer Takte, bis zur vollständigen Ausbildung der Lehre von der achttaktigen Periode mit ihren mannigfachen Verkürzungen und Erweiterungen. Diese Präludien sind daher ein kaum entbehrlicher Kommentar für diejenigen Freunde des Fortschritts, welche Ausgaben des Verfassers aus den Jahren 1883 bis jetzt neben einander gebrauchen und wohl hie und da etwas verduzt den grossen Verschiedenheiten derselben gegenüberstehen. Für des Verfassers Ausgaben der Lieder Mendelsohns, Schumanns, Chopins, Tschaikowskys etc. wird der Aufsatz „Gesangsphrasierung“ als nicht überflüssige Einleitung betrachtet werden können. Wer neben der „Musikalischen Dynamik und Agogik“ (1884) den „Katechismus der Kompositionslehre“ (1889) gebraucht, dem werden die Präludien auch manche wünschenswerte Erklärung scheinbarer Differenzen bringen.

Die „Studien“ sind grössere Arbeiten, die ihren Gegenstand selbständig erschöpfen. Die im Titel nicht berücksichtigten „Skizzen“ bedürfen keiner Erläuterung; sie zeichnen mit derben Strichen Bilder aus unseren musikalischen Verhältnissen, die wohl einer schärferen Beleuchtung wert sind, und mancherlei notwendige Verbesserungen anregen. Eine allzu systematische Scheidung dieser drei Rubriken war nicht wohl durchführbar, was man ohne ausführliche Motivierung entschuldigen wird.

So ruft denn der Verfasser seinen alten Freunden mit der Übergabe dieser kleinen Sammlung einen herzlichen Gruss zu und bietet denen die Hand, welche durch die Lektüre derselben seinen Freunden sich anzuschliessen bestimmt werden.

Leipzig, den 18. Oktober 1895.

Dr. Hugo Riemann.

Inhaltsverzeichnis.

I. Skizzen.

II. Präludien.

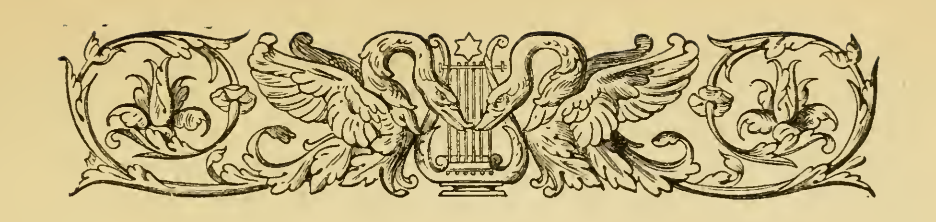
III. Studien.



I. Skizzen.







Das Überhandnehmen des musikalischen Virtuosentums.

Für jede Kunst ist es ein schlimmes Zeichen der Zeit, wenn das Virtuosentum überwuchernd sich breit macht. Eine Periode gedeihlicher Entwickelung und gesunden Fortschritts wird in dem Virtuosen nur den guten Interpreten schätzen; dagegen sind wir heute längst dabei angekommen, den Virtuosen um seiner Virtuosität willen anzustaunen, gleichviel auf welche Weise er dieselbe bethätigt, so dafs das inhaltloseste Phrasenwerk, der jämmerlichste Firlefanz und musikalische Hokuspokus das Konzertpublikum zu „frenetischem Applaus“ hinzureifsen vermag. Wenn nur dem Violinspieler das etwas gewagte Experiment andauernden Flageoletspiels in schneller Bewegung glückt, ohne dafs die Saite einmal versagt, oder der Pianist eine Reihe kühner Sprünge nacheinander ausführt, ohne fehlzugreifen, oder der Sänger in der glücklichen Lage ist, seinen nur zu Zeiten disponiblen höchsten Ton zu spenden und vom schmelzenden Pianissimo zum donnernden Fortissimo anzuschwellen, oder die Sängerin in Rouladen und Tiraden und der Natur der menschlichen Stimme hohnsprechenden Harpeggien mit den Akrobaten des Orchesters (den Flöten) konkurriert: so mögen sie diese Künste an einem Werke höchsten Genies oder an der erbärmlichsten Dutzendware zeigen, der Erfolg wird kaum erheblich modifiziert werden. Wenn auch der bessere Teil unserer Tageskritik längst Einspruch erhoben hat gegen den Mifsbrauch, den die Virtuosen in dieser Richtung mit den Schwächen des Publikums treiben, so mufs doch zugestanden werden, dafs noch immer nur wenige gröfser angelegte Naturen unter ihnen von dem Vorwurf der Effekthascherei freizusprechen sind und statt der brillanten eigentlichen Virtuosenstückchen, die doch im Grunde von sehr geringem positiven Kunstgehalt sind, lieber Werke unserer besten Meister zum Konzertvortrage wählen, welche vielleicht weniger flitterhaften Aufputz aufweisen, schliefslich aber an den ausführenden Künstler noch

gröfsere Anforderungen stellen. Oder wäre wirklich für einen Klavierspieler von guter Technik eine Beethovensche oder Schubertsche Sonate soviel leichter zu spielen als ein Walzer von Straufs, Tausig oder eine Lisztsche Rhapsodie? Oder bereitete wirklich dem Auditorium der Vortrag eines Menuett von Paderewski oder Delibes mehr Genufs als der eines Charakterstücks von Schumann, Kirchner oder Brahms? Die Periode der Konzertparaphrasen ist Gott sei Dank vorüber, seit die Komponisten in gröfserem Mafsstabe direkt für die Virtuosen arbeiten, oder besser: seitdem die Virtuosen alle selbst komponieren und auch als Komponisten und nicht nur als Bearbeiter angesehen sein wollen; auch wollen wir durch obige Gegenüberstellungen nicht gesagt haben, dafs die Lieblinge der Virtuosen alle unter die kleineren Geister zu rechnen seien. Bedauerlich ist nur, dafs immer die äufserlich glänzenden, blendenden Stücke derselben vor den gehaltvolleren den Vorzug erhalten.

Es ist anzuerkennen, dafs in dieser Beziehung die neueste Zeit einige Besserung gebracht hat, und es steht zu hoffen, dafs unsere Virtuosen mehr und mehr ihren L e h r b e r u f begreifen werden und nicht allein darin ihre Aufgabe sehen, dem Publikum zu imponieren. Denn wenn irgend jemand auf die Geschmacksrichtung des Publikums Einflufs hat, so sind es die Virtuosen, da ihnen die Zuhörer in hellen Haufen zulaufen und ihren Vorträgen mit Spannung und Interesse folgen. Man kann sicher sein, dafs ein nicht unbeträchtlicher Teil der dilettierenden Zuhörer sich am Tage nach dem Konzert die Solopiecen zu verschaffen sucht, welche der Klavierspieler vorgetragen hat, und unsere Musikalienhändler wissen das ja auch wohl zu benutzen, indem sie die betreffenden Stücke rechtzeitig in den Schaufenstern auslegen. Ohne Zweifel liegt hierin eine grofse Macht der Virtuosen, und es ist gewifs der beste Weg, einen unbekannten Komponisten populär zu machen, wenn sich die Virtuosen seiner annehmen. Ein mittelmäfsiges Stück, mit virtuosem Raffinement gespielt, nimmt sich natürlich viel besser aus als ein gutes, wenn es von Dilettanten zu Hause stümperhaft probiert wird. Wenn die Virtuosen von dieser Macht den rechten Gebrauch machen, d. h. gute, gehaltvolle Musik fadem Geklingel, süfslichem Geseufz und blendendem Brillantfeuerwerk vorziehen, so können sie viel mehr nützen, als selbst eine ehrliche Kritik es vermag. Denn schliefslich ist auch die ehrlichste Kritik die Meinung e i n e s Menschen und macht den Geschmack und das Fassungsvermögen dieses einen Menschen zur Norm, wogegen das Selbstgehörte in einer ganz andern Weise zu wirken vermag. Übersteigt ein Werk das musikalische Fassungsvermögen des Hörers, so wird es ihm fremd bleiben, begreift er es, so wird er es liebgewinnen, oder aber es wird ihm, wenn es seinen Geist zu wenig beschäftigt, nicht interessieren, er wird es dann langweilig, nichtssagend finden. Das „Schönfinden" eines Musikstücks ist keineswegs so sehr Geschmackssache, wie man oft

genug aussprechen hört, es ist vielmehr ein Gradmesser für das musikalische Verständnis; die Fähigkeit, eine der komplizierteren Beethovenschen Sonaten schön zu finden, ist bei weitem nicht allen Menschen eigen, aber sie kann erworben werden, während für Mozart das angeborene Musikverständnis eines halbwegs mit Gehör begabtem Menschen gewöhnlich ausreicht. Wie erziehungsfähig das Ohr, d. h. wie ausbildungsfähig das Musikverständnis ist, kann man recht deutlich einsehen, wenn man ein Konzertpublikum, das an die kompliziertesten Schöpfungen der neuesten Zeit gewöhnt ist, mit einem vergleicht, das nur Händel, Haydn, Mozart, den jüngeren Beethoven und allenfalls Mendelssohn zu hören bekommt (ein Publikum der ersteren Art war Jahrzehnte lang das Sondershäuser, zur Zeit Steins und Erdmannsdörffers). So ist die Ausbildung des Musikverständnisses nicht zum kleinsten Teile abhängig von der Wahl der aufgeführten Stücke, und eine konservativ gesinnte Konzertdirektion schafft sich in der That allmählich ein ebenso konservativ gesinntes Konzertpublikum, ohne dafs man nötig hätte, einen persönlichen Einflufs anzunehmen.

Wir beabsichtigen hier keineswegs, für die Auswüchse der „neudeutschen“ Richtung Propaganda zu machen, müssen aber denen entschieden entgegentreten, welche ein Werk für schlechte Musik halten, wenn sie es nach einmaligem Hören nicht begriffen haben. Wohl kann man im Zweifel sein, ob nicht die Häufung kompliziertester Harmonieverbindungen manchmal dem musikalischen Fassungsvermögen allzuviel zumutet; man kann sein ernsthaftes Bedenken haben, ob nicht das motivische Geschiebe ohne Rast und ohne tonale Einheit, wie es vielen neuen Werken eigen ist, allzuweit wegführt von den immanenten Bildungsgesetzen der musikalischen Kunst; dagegen würde es durchaus verkehrt und ungerecht sein, wollte man einen Meister darum herabsetzen, weil ihm das der Fassungskraft der Menge entsprechende zu einfach und reizlos erscheint und er so schreibt, dafs sein Werk ihm selbst volle Geistesarbeit bietet. Ein Wagner darf der tonalen Einheit entbehren, weil er die Einheit des Kunstwerks in der poetischen Idee sieht; seine Musik ist eben keine absolute Musik und darf nicht mit derselben Elle gemessen werden wie diese. Ein Brahms dagegen in seinen Orchesterwerken mufs allerdings diese Grundgesetze musikalischer Formgebung anerkennen, aber er darf sich weitere Grenzen stecken, als sie üblich sind; er wahrt die tonale Einheit, entfaltet aber in ihrem Banne eine Harmonik von gröfster Freiheit. Das Schöne schön zu finden, ist nicht Sache des Geschmacks, sondern des Verständnisses; dagegen ist es allerdings Geschmackssache, ob man *lieber* Kunstwerke dieser oder jener Stilgattung sehen oder hören mag. Der spätere Beethoven, Brahms, Wagner, Liszt müssen erst studiert sein, ehe man zu ihnen Stellung nehmen kann; man kann erst dann sagen, man habe keine Liebhaberei für ihre Werke, wenn

man seine musikalische Hörfähigkeit so weit ausgebildet hat, dafs man die Faktur derselben übersieht. Kehrt man erst, nachdem man ein lebhaftes Interesse für die verschränkten Bildungen der Neuzeit durchgemacht hat, ermüdet und abgestumpft an den stärkenden Born frisch sprudelnden musikalischen Empfindens eines Mozart zurück, so kann man sich von jedem Vorwurfe der Parteilichkeit oder Borniertheit freisprechen. Leider ist unserm Publikum die Lust zum Lernen zumeist abhanden gekommen, und zwar darum, weil es an ernsten und thatkräftigen Lehrern fehlt. Verhältnisse wie die erwähnten Sondershäuser mit ihren mustergültigen Orchesterleistungen ohne jede Ablenkung des Interesses durch gastierende Virtuosen sind so abnorme und seltene, dafs sie fast ins Reich der Fabel zu gehören scheinen. Da war wirklich ein lernendes Publikum mit einem sicheren Überblick über die symphonische Litteratur der letzten hundert Jahre, das jedes neue Werk mit Freuden begrüfste, um es kennen zu lernen, aber nicht, um es zu kritisieren. Denn das ist ja der Krebsschaden unserer musikalischen Verhältnisse, dafs das Publikum in unseren Konzertsälen und Opernhäusern richtet, statt zu geniefsen! Es ist, statt einer Schar gelehriger Schüler oder andächtiger Gläubigen an die Hoheit der Kunst, eine Versammlung kleinlicher Splitterrichter, einer Begeisterung nur noch sehr ausnahmsweise fähig, leider nicht immer zur rechten Zeit, dagegen immer bereit, kategorisch zu verurteilen. Dafs es so ist, können wir nur halb dem Verschulden des Puklikums selbst beimessen, das ja aus leicht begreiflicher Eitelkeit gern die Rolle einer höchsten Jury spielt, wenn ihm dieselbe zugeschoben wird. Die Hauptschuld fällt ohne Frage auf die unglückselige Konkurrenz der Virtuosen, welche um die Gunst des Publikums buhlen und seine Kritik herausfordern.

Schöne Zeit, wo noch der Virtuose des durch ihn vorgetragenen Kunstwerkes wegen da war und das Publikum dieses hörte und nicht ihn! Heute sind die herrlichen Beethovenschen Konzerte, wie es scheint, hauptsächlich dazu da, dafs immer neue und wieder neue Virtuosen zeigen dürfen, wie sie dieselben zu spielen vermögen. Ist es denn nicht wahrhaft bedauernswürdig, dafs ewig dieselben Werke, die Perlen unserer Konzertlitteratur heruntergespielt werden müssen, auf die Gefahr hin, dafs wir ihrer schliefslich trotz aller ihrer Schönheit überdrüssig werden? Und müssen es denn durchaus „Konzerte“ sein? Könnte nicht der auftretende Klavierspieler sich dem Publikum ebenso vorteilhaft vorführen mit einer Sonate oder einem andern modernen cyklischen Werke wie mit einem „Konzert“? Der Einwurf, dafs solche Werke in Kammermusik-Aufführungen gehören, kann doch wohl nicht im Ernste gemacht werden, da ja allerlei kleine Sächelchen: Capricen, Lieder ohne Worte, oder für die Sänger kleine Lieder etc. in den grofsen Konzerten längst gewohnte Programm-Nummern sind! In neuester Zeit ist man endlich

zu der Einsicht gelangt, dafs die Solo- und Duo-Sonaten lange Zeit unverantwortlich vernachlässigt und eigentlich nur noch als Unterrichtsmaterial verwendet worden sind; infolgedessen holt man das Versäumte nach und veranstaltet grofse Konzerte, in denen nacheinander gleich eine ganze Reihe Sonaten gespielt werden. Die Einförmigkeit dieser Programme wird natürlich bald genug das Publikum langweilen, und die Sonaten werden dann wieder in die Rumpelkammer wandern. So anerkennenswert die That Bülows war, einmal daran zu erinnern, welcher Schatz in Beethovens Klaviersonaten steckt, so verkehrt ist die Nachahmung, welche sein Beispiel findet, ganze Konzertabende nur mit Sonaten auszufüllen. Sehen wir von den modernen Sonatenspielern ex professo ab, so müssen wir konstatieren, dafs das Auftreten eines Virtuosen beinahe ebenso aussieht wie das des andern: im ersten Teile des Programms wird ein Konzert gespielt — von den Geigern gewöhnlich das Beethovensche oder Mendelssohnsche, allenfalls das erste Bruchsche oder eines von Spohr; von den Klavierspielern Beethovens G-Dur oder Es-Dur, Chopins E-Moll, Schumanns A-Moll, Rubinsteins D-Moll oder Liszts Es-Dur, — im zweiten Teile einige solistische Nichtigkeiten, Virtuosenkunststückchen, manchmal wohl auch ein paar allerliebste Nippes — so einmal, so allemal! Der Hauptunterschied ist der Name des Spielers. So ist es denn ganz natürlich, dafs in den Augen des Publikums das Auftreten der Virtuosen zu einer Art Examen wird — er spielt Probe! Das Publikum sitzt zu Gericht, ob der heute auftretende Virtuose das und das Konzert besser oder schlechter spielt als der, welcher es vor einer Woche gespielt hat. Wir haben wiederholt Fälle erlebt, dafs dasselbe Konzert in zwei Konzertinstituten derselben Stadt in Zwischenräumen von 8 Tagen zu Gehör gebracht wurde, und wir hören notorisch dieselben Konzerte mehrmals in jedem Jahre. Das möchte hingehen, wenn unsere Litteratur eine solche beschränkte Auswahl böte; aber wer hat die Stirn, das zu behaupten?

Die armen Virtuosen sind freilich übel daran. Sie kämpfen den Kampf ums Dasein, oft hart genug; sie sind gezwungen, um die Gunst des Publikums zu ringen, und wo so viel Mitbewerber sind wie um diesen Preis, da bleiben die angewandten Mittel nicht immer die edelsten und der Kunst würdigsten. Es ist also am letzten Ende die Überproduktion an Virtuosen, was diese selbst auf Abwege treibt und damit den Geschmack des Publikums verdirbt. Rubinstein soll einmal den Ausspruch gethan haben, dafs „heute keiner schlecht spielt“. Er hat Recht. Auch die Zahl derer, welche „gut“ spielen, ist eine grofse, und das Bestreben eines jeden, sich aus der Legion derer, welche nicht schlecht spielen, soweit herauszuheben, dafs ihn das Publikum zur Elite der guten Spieler rechnet oder gar mit dem Ehrenpreise der grofsen Virtuosen krönt, ist gewifs ein begreifliches, und da dieses Avancement nun

einmal einzig vom Urteile des grofsen Publikums abhängt, so ist dies Gedränge von Virtuosenproduktionen, das wir in jeder Saison gesteigert erleben, wie es scheint, nicht zu vermeiden. Man prüfe nur die Programme unserer hervorragendsten Konzertinstitute, und man wird staunen, welchen Platz sie der Virtuosität einräumen! Kaum genügt das Auftreten eines Virtuosen für ein Konzert, es müssen womöglich zwei oder drei sein. Möchten sich doch wenigstens die Institute, welche sich für die heiligsten Tempel der Kunst halten und ein dem entsprechendes Ansehen geniefsen, von dem Vorwurfe rein halten, durch Begünstigung des Virtuosentums die grofsen Interessen der Kunst zu schädigen! Allein, hier redet der — Geldbeutel mit. Wie die Sachen heute liegen, „zieht" der Name eines am Orte selten oder noch gar nicht gehörten Virtuosen von einigem Renommee mehr als ein bedeutendes neues Kunstwerk, und das pekuniäre Opfer, welches die Gewinnung des Virtuosen für das Konzert erfordert, wird reichlich wieder aufgewogen durch den vermehrten Zudrang. Aufstrebende jüngere Kräfte dagegen, welche noch um Erfolg werben, sind billig zu haben, schätzen es sich zur Ehre und wissen den Gewinn wohl zu würdigen, den sie davon haben, dafs sie in solchen besonders renommierten Konzerten überhaupt auftreten dürfen, und würden sogar nötigenfalls selbst noch pekuniäre Opfer bringen. So sind die Konzertdirektionen die natürlichen ersten Instanzen für die Entscheidung über die Bedeutung eines Künstlers. Diese erstinstanzlichen Urteile sind erfahrungsmäfsig nicht immer genügend motiviert, und das Konzertpublikum fühlt sich gern in seiner Würde als zweite Instanz und wirft das erstinstanzliche Urteil über den Haufen; endlich kommt die gedruckte Kritik als oberster Gerichtshof, der bekanntlich unfehlbar ist und entweder das Urteil erster Instanz wiederherstellt, natürlich mit umfänglicher Motivierung, oder aber das zweiter Instanz bestätigt. Schade nur, dafs dieser oberste Gerichtshof nicht in pleno sitzt und einen einzigen gemeinsamen Spruch fällt, sondern vielmehr jeder der Herren Richter sein eigenes mafsgebliches Urteil publiziert. So desavouiert eine Unfehlbarkeit die andere, und damit fällt die Bedeutung der Kritik in sich zusammen, und das Publikum wird zur vierten Instanz, welche wieder über die Einzelurteile der Kritik richtet. Kritik, Kritik und immer wieder Kritik! Ist es zu verwundern, dafs das Publikum, dem in dieser Weise die Richterrolle über die Virtuosenleistungen aufgezwungen wird, sich so an das Kritisieren gewöhnt, dafs es auch die Aufführung einer Beethovenschen Symphonie nicht mehr anhören kann, ohne sich in erster Linie immer die Frage, ob die Aufführung eine gute, eine mustergültige oder eine mäfsige ist, zu beantworten? An das Werk selbst denkt es kaum mehr. Ein festes Publikum mit erblichen Sitzen, wie z. B. das der Leipziger Gewandhauskonzerte, verwächst zudem so mit dem Orchester, dafs es bei einer wohlgelungenen

Aufführung sich mit dem Bewufstsein schmeichelt: Ja, so können nur wir es! Die Freude über das fast verschwindende Pianissimo der Streichinstrumente, das allgewaltige Forte des Tutti, den gleichmäfsigen Strich der Geiger beschäftigt es hinlänglich, um darüber Beethovens grofsartiges Meisterwerk ganz zu vergessen! Wehe den Armen, welche vor dieser kalten Jury zu bestehen haben; wenn sie nicht schon sehr viel gute Meinung vorfinden, so mögen sie sich Beethoven oder Mozart, Schumann oder Mendelssohn zu Bundesgenossen wählen — das Werk bezwingt dieses Publikum nicht mehr, der Virtuose selbst mufs es thun!

Und doch — wie lenksam ist das grofse Publikum trotz seiner anerzogenen Richterstrenge! Wie Teig läfst es sich kneten von seinen Meistern. Seine Meister aber sind die Claque und die Reklame. Eine geschickt vorbereitete Claque reifst das Publikum mit fort, dafs es demselben Werke rauschenden Beifall zollt, das es ein anderes Mal kalt abgelehnt hat, vorausgesetzt natürlich, dafs nicht eingefleischte Vorurteile gegen den Namen des Komponisten von vornherein die Majorität zu geschlossener Opposition geeinigt haben. Und wie die Claque durch Überrumpelung, so wirkt die Reklame durch langsame Umstimmung. Wie meisterhaft verstehen wir uns heute auch in Deutschland auf die Reklame! Sie ist bei uns gefährlicher als bei den Franzosen, weil die Menge bei uns noch harmlos genug ist, ihr zu glauben. Es ist lehrreich, zu verfolgen, wie erst ganz von ferne und scheinbar durchaus absichtslos darauf hingearbeitet wird, den Erfolg eines Virtuosen, einer Sängerin in einem langerhand vorbereiteten Konzert sicher zu stellen. Da taucht zuerst eine ganz unverfängliche Notiz in den Lokalblättern auf, dafs der oder die berühmte so und so in Begleitung der und der bekannten Künstler eine Konzerttour angetreten habe; dafs dieselben auch loco zu konzertieren gedenken, wird natürlich mit keiner Silbe erwähnt. Bald darauf folgen längere Mitteilungen über sensationelle Erfolge in anderen Städten, die sich, bei Lichte betrachtet, als stark übertrieben herausstellen würden. Später bringen die Zeitungen eine kurze Biographie des oder der Betreffenden mit pikanten Details, die für gesprächige Damen am Kaffeetisch ein höchst willkommener Stoff sind. Endlich wird dem Wunsche Ausdruck gegeben, den köstlichen Ohrenschmaus auch einmal in nächster Nähe haben zu können. Dann gelingt es einem ingeniösen Unternehmer, mit bedeutenden pekuniären Opfern das Engagement für ein einmaliges Konzert zustande zu bringen, natürlich nur im Interesse des lieben Publikums, und es dauert nicht lange, so sind laut Zeitungsnotiz die Vorbestellungen auf Billets bereits in solcher Menge eingegangen, dafs man sich sehr daran halten mufs, wenn man sich nicht den Genufs will entgehen lassen. So gelingt es denn wirklich, trotz oder gerade wegen des hohen Entrees (denn was viel kostet, mufs gut sein) den Saal zu füllen; das Publikum

ist glücklich, den Stern bewundern zu dürfen, und die Claque ist wohldressiert, zur rechten Zeit den Applaus einzuleiten. Dem Ganzen wird die Krone aufgesetzt, wenn es gelingt, auch die hohe Kritik dermafsen von der eminenten Künstlerschaft der Auftretenden im voraus zu überzeugen, dafs der begeisterte Hymnus des Recensenten schon während oder vor dem Konzerte gesetzt werden kann, um am folgenden Morgen beim Frühstück die gesamte Einwohnerschaft in neue Ekstase zu versetzen. Wird gar auf allgemeines Verlangen ein zweites Konzert bewilligt, so kennt der Jubel keine Grenzen. Glücklich die Virtuosen, die es so herrlich weit gebracht haben, dafs ihnen Reklame, Claque und Kritik dienstbar sind! Wehe aber denen, welchen ein solches Entgegenkommen versagt wird! Ihre Leistungen nehmen sich in den Zeitungsberichten recht nüchtern aus, und sie müssen ganz aus sich und durch sich jenes Fluidum erzeugen, das man gehobene Stimmung nennt, jene Empfänglichkeit, die nur des geeigneten Moments harrt, um als Applaus hervorzubrechen.

Es ist wahr, wie die Sachen liegen, mufs man Mitleid haben mit den zahllosen Virtuosen, welche nach Erfolg ringen. Zu helfen ist ihnen freilich nicht, auch nicht durch ein wirklich unparteiisches Urteil des Publikums und der Kritik; denn wie gesagt, derer, welche gut spielen, sind zu viele. Der Glanz einer glücklichen Virtuosenlaufbahn hat leider allzuviele verlockt, die unsichere Bahn des Ruhmes einer gesicherten aber ruhmlosen und bescheidenen Existenz vorzuziehen. Es kann nicht anders sein, es müssen viele, sehr viele bei diesem Wettlauf stürzen und liegen bleiben, denn die Bahn ist lang, und nur wen der bekannte geflügelte Renner trägt, der zu allen Zeiten ein seltener Vogel war, wird sie schnell und glücklich durchmessen. Es wäre daher schon im Hinblick auf diese vielen kümmerlichen Existenzen geboten, dem weiteren Überhandnehmen des Virtuosentums entgegenzuarbeiten, auch wenn damit ernstliche Schädigungen der Kunst untrennbar verbunden wären; wir haben aber schon darauf hingewiesen, welche Gefahr darin liegt, dafs wir alle musikalischen Vorträge als Geschicklichkeitsproben mit kritischem Gemüte anhören: eine Umkehr zum wirklichen musikalischen Geniefsen ist dringendes Bedürfnis!

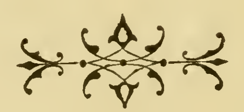
Wie weit der Vorfall bereits gediehen ist, wird einem recht klar, wenn man eine Kammermusik-Aufführung besucht. Obgleich bei solchen Aufführungen der Kritik immer noch ein weites Feld offen steht, so fehlt doch das Lieblingsobjekt für ihre Bethätigung, das eigentlich virtuose Element. Das Gewand, in welchem hier die musikalischen Kunstwerke vor uns hintreten, ist ein schlichtes, unscheinbares; zwar verträgt es gerade darum desto weniger Flecken und Defekte, und die exakte Ausführung eines Streichquartetts oder einer Sonate ist keineswegs eine leichte Aufgabe auch für gute Spieler: dennoch machen wir die Erfahrung, dafs Kammermusik-

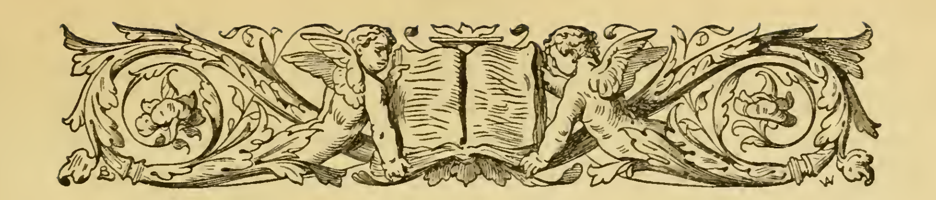
Aufführungen im allgemeinen recht schlecht besucht werden, wie allein schon daraus hervorgeht, dafs dieselben meist nur in kleinen Sälen abgehalten werden, ohne doch auch nur diese zu füllen. Der Grund des schlechten Besuches ist kein anderer, als dafs der Reiz des virtuosen Elementes fehlt; es ist eben nicht mehr die Freude am musikalisch Schönen, was die Mehrzahl der Hörer in den Konzertsaal lockt, sondern die Neugierde, den auftretenden Virtuosen kennen zu lernen, und die Sucht, Kritik zu üben.

Die Ursache der immer noch wachsenden Überproduktion von Virtuosen ist die Massendressur auf unseren Musikschulen. Wer diese einmal in nächster Nähe beobachtet, wer mitten darin gestanden, sie mit erlebt hat, der kann sich nur wundern, dafs die Zahl der Virtuosen nicht eine noch viel gröfsere ist. Denn ein erschreckender Prozentsatz der diese Anstalten besuchenden Zöglinge verläfst dieselben als Virtuose oder mindestens mit der Prätension, auf dem besten Wege zur Virtuosität zu sein. Abgesehen von der Kompositionslehre, welche doch nur bei einem kleinen Teile der Schüler zu wertvollen praktischen Resultaten führen kann, ist der ganze Zuschnitt der meisten Konservatorien darauf berechnet, Solospieler auszubilden, und diese Ausbildung wird in bedenklicher Einseitigkeit betrieben. Ein junger Mann, der vor Jahren eine solche Anstalt verliefs und als Klaviervirtuose in die Öffentlichkeit trat, hatte ein Repertoire von einem Mozartschen, einem Beethovenschen und dem Schumannschen Konzerte, war aber aufserstande, ein mittelmäfsig schweres Stück erträglich abzuspielen, das nicht auf seinem Repertoire stand, da er jene Konzerte nur durch jahrelanges mühsames Einpauken hatte bewältigen lernen, während sein übriges musikalisches Fassungsvermögen keine entsprechende Fortentwickelung genommen hatte. Dafs den jungen in der Ausbildung begriffenen Virtuosen und Virtuosinnen für längere Zeit das Spielen gänzlich untersagt werden mufs, weil sie sich entweder den Fingerkrampf angespielt oder das Nervensystem überreizt haben, ist eine ganz gewöhnliche Erscheinung. Dergleichen würde nicht möglich sein, wenn nicht die Musikschüler ein Übermafs von Zeit auf das praktische Spiel verwendeten, natürlich auf Kosten aller anderweitigen Studien; solange sie auf der Anstalt sind, geben sie sich nur allzugerne dem Wahne hin, wirkliche Virtuosen werden zu können, und setzen infolge dessen alle ihre Kraft daran, wenn sie nicht durch verständige Lehrer oder durch eine strenge Schuldisziplin dazu angehalten werden, ihre Zeit weise einzutheilen und vor allem ihre theoretische Ausbildung nicht zu versäumen. Was es mit der Disziplin der Musikschulen auf sich hat, ist bekannt genug; einem Schulmanne mufs das Herz weh thun, wenn er sieht, wie absolut null und nichtig die Kontrolle der Musikschüler zu sein pflegt. Der allergeringste Wert wird aber gerade auf das gelegt, was schliefslich nach absolviertem Studium für die meisten das wichtigste wird. Denn

da vom Virtuosentum nur sehr wenige leben können, so sind die meisten genötigt, entweder Dirigenten oder Musiklehrer zu werden. Aber weder die Kunst, ein Orchester zu dirigieren, noch die des Lehrens wird auf den bekanntesten Anstalten gründlich und systematisch behandelt. Man kann einen sehr guten Lehrer gehabt und auch sein Instrument gut haben spielen lernen, ohne darum doch irgend welche Befähigung zum Lehren erworben zu haben. Der junge Lehrer mufs infolge dessen die Anfangsgründe des Lehrens, System und Methode, die recht gut gelehrt werden können, erst in der eigenen Lehrpraxis sich erwerben, natürlich auf Kosten der seiner Ausbildung anvertrauten Schüler. Obendrein wird so mancher durch die angestrebte, aber nicht erreichte Virtuosität zum guten Lehrer gründlich verdorben.

Hier liegt nach unserer Ansicht der Herd des geschilderten Übels, des überhandnehmenden Virtuosentums und des untergehenden wahren Kunstsinnes im Publikum. Würde mehr darauf geachtet, gute Lehrer auszubilden, anstatt immer und immer wieder Virtuosen, so würde einmal nicht mehr die beklagenswerte Überproduktion an Konzertspielern, besonders Klavierspielern möglich sein, es würde auch, schon infolge der gediegenen Lehrkräfte, welche die Konservatorien der Welt lieferten, der musikalische Sinn im grofsen Publikum wieder mehr auf das Wesen der Sache, von den Künstlern auf die Kunst selbst gelenkt werden. Die vortragenden Künstler würden nicht mehr immer nur Probe spielen, was sie heute faktisch thun, sondern sie würden einem dankbaren und verständnisvollen Publikum wirkliche musikalische Genüsse vermitteln.





Unsere Musikzeitungen.

Wir tadeln wahrlich nicht, um zu tadeln, aber es giebt eben leider so wenig zu loben an unseren musikalischen Zuständen, dafs scharfer Tadel die einzige Form ist, welche eine wahrheitsgetreue Schilderung derselben annehmen kann. Das liebenswürdige Völkchen der musikalischen Künstler erscheint bei näherer Betrachtung als ein zusammenhangsloses Gewirr genialischer Individualitäten, die einander nur von ferne ungestört existieren lassen, und selbst das noch selten genug. Verträglichkeit zwischen Musikern, die am selben Orte leben, ist ein so seltenes Ding, dafs es als ein wahrhaftiges Wunder verzeichnet wird, wenn zwei Dirigenten derselben Stadt eine gemeinsame Aufführung zuwege bringen. Dafs sich Klubs von Musikern nirgend recht entwickeln können (es müfsten denn in Ehrfurcht hinsterbende Jünger, geschart um ihren Meister, sein), dafs vielmehr nur allzubald Intrigue, Neid, Konkurrenz das gute Einvernehmen stören, ist ja bekannt genug. Eine Solidarität von geistigen Interessen ist unter Musikern ein unbekanntes Ding, ein schöner Traum einzelner überschwänglichen Jünglinge, und was man auch zum Beweise des Gegenteils vorzubringen versuchen mag, es wird schwer halten, Glauben zu finden. Wir haben allerdings einen nach vielen hunderten von Mitgliedern zählenden Verein mit der programmmäfsig ausgesprochenen Tendenz, dem Fortschritte der musikalischen Kunst zu dienen. Derselbe erhebt eine stattliche Summe an Mitgliederbeiträgen und veranstaltet bald hier bald da, je nachdem es das Entgegenkommen einer Stadt oder die Munificenz eines Fürsten gestattet, Musikfeste, um Novitäten zur Aufführung zu bringen. Allein damit hat es auch so ziemlich sein Bewenden. Die Auswahl der Novitäten ist nicht immer eine glückliche, und — wie wäre es auch anders zu erwarten? — nur zu leicht werden Werke angesetzt, deren Autoren sich um den Verein als regelmäfsige Besucher, Redner u. s. w. verdient gemacht haben. Jedenfalls steht

fest, dafs die Schofskinder dieser Aufführungen schon manches wohlverdiente Fiasko erlebt haben. Im übrigen haben solche Musikfeste für eine grofse Anzahl von nicht zu fest an die Scholle gebundenen Musikern eine ähnliche Bedeutung wie die Leipziger Messe für die Geschäftsleute vieler Branchen; sie sehen einander einmal wieder, tafeln und zechen wacker zusammen und fahren wieder nach Hause. Die Komponisten treffen ihre Verleger (oder die, von denen sie möchten, dafs sie es würden), die Virtuosen rekommandieren sich den Dirigenten, d. h. also, es sind überwiegend materielle Interessen, was die Mehrzahl hinführt. Gar oft beehren sich die Herren, die hier an demselben Tische sitzen und aus derselben Flasche trinken, das ganze Jahr über mit dem ehrenfestesten Hasse. Nominell wird freilich auch den allgemeinen Interessen der Kunst eine ausführlichere Berücksichtigung gewidmet, es werden Vorträge gehalten, es wird debattiert u. s. w. Aber man mufs ein paarmal mit erlebt haben, wie erbärmlich schlecht diese Verhandlungen besucht werden! Und was zur Verhandlung kommt, sind zumeist auch nur Anträge auf Verbesserung der materiellen Existenz der Musiker; die ästhetischen oder historischen Vorträge sind extrem parteigefärbt und entbehren meist der eigentlichen wissenschaftlichen Grundlage. Wir müssen daher leider konstatieren, dafs dieser grofse Verein, der eine stattliche Reihe Namen von vorzüglichem Klange in seinem Mitgliederverzeichnis aufweist, in keiner Weise das vorstellt, was er wohl vorzustellen geeignet wäre, nämlich eine Akademie, welche von grofsen allgemeinen Gesichtspunkten aus die Vorgänge auf musikalischem Gebiete verfolgte, registrierte und gebührend würdigte, bezw., wo es not thut, Anregungen gäbe, z. B. für die Bearbeitung vernachlässigter Partieen der Kunstwissenschaft und der Kunstgeschichte durch Aussetzung von Preisen u. s. w. Es wäre das keineswegs undenkbar, und es würde vielleicht bei einem ernsthaften Versuche dazu mehr herauskommen als bei der Petition an die Staatsregierungen und die Reichsregierung, betreffend die Errichtung musikalischer Hochschulen mit akademischer Organisation. Freilich müfsten dann mehr als jetzt die fähigsten Männer ausgelesen und mit schwierigen Arbeiten betraut werden, wie sie zur Zeit an den Vorstand nicht herantreten.

Dies nebenbei. Wir wollten ja nicht von musikalischen Vereinen, sondern von Musikzeitungen reden, und da müssen wir gleich wieder von vornherein ein neues Klagelied anstimmen. So wenig es ein staatliches Institut, einen Verein oder eine Gesellschaft giebt, welche den allgemeinen Interessen der Kunst, ihrer lebendigen Fortentwickelung, ihrer Geschichte, ihrer Theorie und Philosophie eingehende Beachtung schenkte, wie vielmehr allüberall ein beschränkter Parteistandpunkt ein Häuflein Musiker und Musikinteressenten zusammenhält, so sind auch unsere Musikzeitungen nichts weiter als Organe von Parteigängern, wo nicht gar einfache Reklame-Unternehmungen der Verleger. Wenn diese so kategorisch

ausgesprochene Verurteilung hart erscheint, so werden wir die Motivierung unseres Urteils nicht schuldig bleiben; dabei wollen wir es vermeiden, Namen zu nennen, indem wir es für das beste Kriterium der Wahrheit unserer Aufstellungen halten, wenn jedermann ohne Namensnennung sogleich die Zeitung erkennt, welche wir meinen.

Zuerst fragt es sich: Was verlangen wir von einer Musikzeitung? was soll sie leisten? Verlangen wir weiter nichts, als dafs sie Nachricht bringe von neu erschienenen Kompositionen, von neu einstudierten Opern und von Konzertaufführungen, von den Erfolgen der Sänger, Pianisten, Geiger und sonstiger Virtuosen? Verlangen wir nur derartige Notizen ohne Kritik, d. h. ohne Bemerkungen über den Kunstwert der neuen Werke, über die Berechtigung des Erfolgs der Künstler, so besitzen wir allerdings ein Blatt, welches diese Aufgabe annähernd befriedigend löst. Sein Titel ist dem entsprechend gewählt und verspricht nichts Übertriebenes. Zufolge dessen ist denn auch diese Musikzeitung eine der gelesensten, gesucht für Annoncen und reichhaltig an kleinen Notizen. Was wir daran auszusetzen haben, ist nur die Inkonsequenz, dafs sie dennoch auch Kritiken bringt, und zwar zunächst Kritiken über einen kleinen Teil der erschienenen Novitäten, nicht etwa nach sorgfältiger Auswahl des besten, sondern wie sich's gerade trifft, über gutes und geringes; es ist, als ob die Auswahl durch einen Waisenknaben aus dem Loostopfe getroffen würde; von einem systematischen Verfolgen der gesamten Musiklitteratur nach ihren verschiedenen Teilen ist keine Rede. Natürlich läuft auch so mancherlei pro domo mit unter, indem, so oft es der Anstand gestattet, Veröffentlichungen der Verlagshandlung in den Vordergrund gestellt werden; auch hat die Zeitung, wie so ziemlich jede, ihren Spezialabgott, dessen Wunsch, für einen ebenso bedeutenden Komponisten wie Klavierspieler gehalten zu werden, sie nach Kräften zu verwirklichen gesucht hat. Eine besondere Physiognomie endlich erhält das Blatt noch dadurch, dafs seine Lokalkritiken von einem bösen, bösen Manne geschrieben werden, der einen etwas gar zu einseitig beschränkten Standpunkt vertritt. Wenn aber e i n Blatt berufen wäre, der Allerweltsneuigkeitsbringer in musicalibus zu sein, so gewifs dieses; es müfste nur die Spezialkritik völlig beiseite lassen, da es dieselbe doch nicht im grofsen mit Konsequenz durchführen kann, und sich darauf beschränken, zu registrieren. Es brauchte dann seinen Horizont nur noch ein wenig zu erweitern, nämlich indem es auch die bedeutenderen einer Aufzählung würdigen Werke der theoretischen, historiographischen und bibliographischen Musiklitteratur des In- und Auslandes berücksichtigte; ohne Zweifel würden die Verleger gar bald ihr Interesse zu wahren wissen, d. h. Exemplare an die Redaktion senden, um ihre Publikationen der Welt signalisieren zu lassen.

So bescheiden sind unsere Wünsche! Es dünkt uns ein schöner Traum, ein begehrenswertes Ziel, dafs eine Musikzeitung geschaffen würde, aus der man wenigstens erführe, dafs der und der uns wohlbekannte, bedeutende Musikschriftsteller ein neues Werk geschrieben, und dafs dasselbe in dem und dem Verlage erschienen ist. Es ist traurig aber wahr, dafs wir darauf angewiesen sind, durch einen Zufall zu entdecken, dafs ein Franzose, ein Engländer, ein Italiener, ein hochbedeutendes Werk vor zehn Jahren veröffentlicht hat. So erbärmlich werden unsere Musikzeitungen redigiert, so wenig halten sie darauf, mit Verlegern und Sortimentern in Verbindung zu stehen, dafs sie es in der Hauptsache darauf ankommen lassen, ob die Verleger nicht durch Inserat in der Zeitung ihre Novitäten empfehlen. Die ausländischen Verleger thun das zumeist nicht, folglich erfahren wir von ihren neuen Verlagsartikeln nichts! Wir haben keine einzige Musikzeitung, welche auch nur annäherungsweise in dieser Richtung ihren Beruf erfüllte, und leider kann uns auch das Abonnement auf ausländische Musikzeitungen das Fehlende nicht ergänzen, da diese — noch schlechter sind als die unserigen und an Dilettantismus und Unvollständigkeit selbst die Aufzählungen ihrer musikalischen Landesprodukte nichts zu wünschen übrig lassen. Es würde selbst dann, wenn man sämtliche Musikzeitungen Europas hielte und genau studierte, noch keine Vollständigkeit erreicht werden.

Unter diesen Umständen wäre es Wahnsinn, daran zu denken, dafs es eine Musikzeitung gäbe, welche gar die wichtigsten und wertvollsten Erscheinungen aus dem Wust von alljährlich mit Noten oder musikalischen Abhandlungen bedrucktem Papier herausfände und eingehender würdigte. Unsinniges Verlangen, dafs der überbürdete Redakteur (so überbürdet mit anderen Arbeiten, dafs er seiner Zeitung höchstens ein Kaffeestündchen widmet) oder einer seiner vielbeschäftigten Mitarbeiter (Studenten, Schullehrer, Gerichts- oder Postbeamte, die abends nach dem Konzert beim Seidel Bier die Recension in der Bierstube auf eine Postkarte schreiben) die an die Zeitung eingehenden Bücher und gröfseren Kompositionen ernstlich zur Hand nähme und versuchte, den Autor auf seinem Wege zu begleiten und sich in seinen Gedankengang hineinzudenken! Der Mangel guter, ernsthafter Referenten hat schon längst hie und da zu der Praxis geführt, dafs die Konzertgeber selbst das Referat über ihre Leistungen, und die Autoren die Recensionen ihrer Werke schreiben (wie für gewisse musikalische Konversationslexika bekanntlich jeder seine eigene Biographie und die Würdigung seiner Verdienste verfafst); es ist das in zwiefacher Weise vorteilhaft: einmal für den Autokritiker, der seine Schwächen zweifellos am besten kennt und bei jedem neuen Referat an dieselben gemahnt wird, obschon er sich wohl hüten wird, sie dem Publikum allzuoffen preiszugeben; dann aber auch für die Zeitungen, die auf diese Weise niemals einen Autor oder Konzertgeber beleidigen, was im

andern Falle nur zu leicht geschieht, wenn ein ihnen fern stehender Recensent pietätlos die Stelle berührt, wo er sterblich ist. Wir spotten wohl? Nein, es wäre wirklich und im vollen Ernste in vielen Fällen praktisch, wenn die Zeitungen die Analyse gröfserer Werke, seien es Kompositionen oder Bücher, sich vom Autor selbst erbäten, besonders in Fällen, wo die Verdienstlichkeit und der hohe Wert der Werke aufser Frage steht (ein Weg, der neuerdings der „Kunstwart“ mit den „Selbstanzeigen“ entschlossen betreten hat); das, was unsere berufsmäfsigen Recensenten zu Tage fördern, ist leider oft so kläglich, zeugt von so wenig Verständnis der Grundgedanken der besprochenen Werke, dafs man ernstlich zweifeln mufs, ob sie überhaupt das gelesen haben, worüber sie schreiben, oder etwa nur die Vorrede angesehen und dann ein wenig in dem Buche geblättert. Im Hinblick auf solche handwerksmäfsige Schreiberei ist es wahrlich nicht zu bedauern, dafs nur ausnahmsweise diese falschen Hohenpriester der Kunst sich dazu versteigen, gröfseren Werken ausführliche Besprechungen angedeihen zu lassen, sondern sich notorisch lieber mit kleinen Klaviersachen, Liedern, allenfalls mit Sonaten, Trios, Quartetten und dergleichen abgeben, Symphonieen, Opern, Kantaten aber nur gelegentlich erster Aufführungen besprechen, dann zumeist ohne Kenntnisnahme der Partituren oder auch nur Klavierauszüge die leicht verwischten Eindrücke einmaligen Hörens zu fixieren suchen und ein Urteil fällen, ehe sie selbst eins gewonnen haben. In neuerer Zeit kommt es öfter vor, dafs Musikzeitungen einem lebenden Komponisten längere Serien von ausführlichen Artikeln widmen, in denen seine Werke der Reihe nach durchgesprochen werden; leider sind diese Aufsätze aber dann förmliche Apotheosen, in denen nicht allein die Bedeutung des betreffenden Komponisten oder Schriftstellers, sondern auch die jedes einzelnen Werkes, ja jedes Themas desselben unnatürlich aufgebauscht wird. Das ganze läuft auf eine plumpe Reklame hinaus. Alles in allem stellen sich die Urteile unserer Musikzeitungen als völlig wertlos heraus, weil man nur in sehr seltenen Fällen in dem Namen des unterzeichneten Kritikers eine Gewähr für eingehende objektive Prüfung sehen darf und in noch seltenern Fällen die Kritik selbst so gehaltvoll ist, dafs sie etwas Positives leistet. Blofser Tadel oder blofses Lob, sei es in noch so kategorischer Form vorgetragen, ist keine Kritik, sondern eine Ansicht; dem Autor aber einen Teil seiner Geistesarbeit nachzuthun und womöglich konsequenter zu denken als er, ist nicht jedermanns Sache. Da wir keine Musikzeitung besitzen, welcher auch nur ein fähiger Mensch seine ganze Arbeitskraft widmet (was doch bei ganz armseligen politischen Lokalblättern der Fall ist), vielmehr eine wie die andere nur ganz nebenbei von einem sonst zur Genüge in Anspruch genommenen Manne redigiert wird, so darf uns die Mangelhaftigkeit und Dürftigkeit dessen, was dabei herauskommt, nicht Wunder nehmen, und vor allem ist es

durchaus erklärlich, weshalb diesen Blättern das Interesse für die theoretische, bibliographische und historische Musiklitteratur so gut wie ganz abhanden gekommen ist und solcher Werke überhaupt nur ausnahmsweise Erwähnung geschieht, ja, wie gesagt, sogar gröfsere Kompositionen eher vernachlässigt werden als kleine, weil sie nicht in fünf Minuten abzuthun sind.

Nur eine einzige Zeitung wollte ein weifser Rabe sein und suchte gute alte Traditionen aufrecht zu erhalten, indem sie ihr Hauptaugenmerk auf die Geschichte und Theorie der Musik wendete; auch hatte sie nicht, wie die andern alle, ihren Special-Fetisch, sie war aber auch nicht besonders altklassisch-konservativ gesinnt, sondern versuchte sich gewissermafsen universell zu halten. Die Absicht war gewifs eine gute, aber der Schlufseffekt nicht viel anders als bei allen übrigen. Diese Zeitung krankte leider in noch höherem Grade als andere an dem Übel, dafs der Redakteur viel zu viel andere Dinge im Kopfe hatte und gar nicht daran denken konnte, seine Kraft auf die Zeitung zu konzentrieren. Von einer allgemeinen Übersicht auch nur über die musikalische Buch-Litteratur war deshalb auch hier nicht die Rede, was umsomehr zu bedauern ist, als die Zeitung eine Anzahl der besten Musikgelehrten zu ihren Mitarbeitern zählte. Wie leicht wäre dem abzuhelfen gewesen, wenn einer derselben regelmäfsig über neue theoretische Werke, einer über bibliographische, einer über ästhetische, einer über allgemeine historische, und eine Anzahl Spezialisten über biographische Werke referiert hätte! Der Redakteur konnte sich eins dieser Gebiete reservieren oder auch nur die Fäden in der Hand halten und vor allem darüber wachen, dafs keine nennenswerte Novität dem Auge der Zeitung entging. Statt dessen brachte jeder Mitarbeiter, was ihm gerade in den Weg lief, bald einen eigenen Essay, bald eine Besprechung eines Buches, das zufällig seine Aufmerksamkeit erweckte, und von einer systematischen Verfolgung, von einer Vollständigkeit war auch nicht annähernd die Rede. Besprechungen von Konzerten brachte das Blatt gar nicht, nur aus einer Stadt wurde inkonsequenterweise berichtet. Kompositionen wurden in keiner Weise regelmäfsig besprochen, aber alle paar Nummern doch einmal einige Hefte Klavierstücke oder dergleichen vorgenommen. Eigentliche Nachrichten aber über Engagements, Vakanzen, neu auftauchende Gröfsen, neu einstudierte Opern und Aufführungen bemerkenswerther Werke brachte die Zeitung prinzipiell nicht, war also in dieser Beziehung das vollendete Gegenbild der von uns oben näher charakterisierten Depeschen-Zeitung. Die beiden konnten einander recht gut so weit ergänzen, dafs noch ein ausreichendes Gebiet für eine dritte Zeitung übrig blieb, die es sich angelegen sein liefse, die praktische Musiklitteratur gewissenhaft und systematisch im Auge zu behalten und durch eine Anzahl tüchtiger Männer, etwa nach den Fächern des Hofmeisterschen

Monatsanzeigers eingeteilt, behandeln zu lassen. Allein, wenn jede Zeitung von allem etwas leisten will, leistet sie auf keinem Gebiete Genügendes, und die eben geschilderte war daher bis zu ihrem schliefslichen Verschwinden vom Markte bekannt als besonders trocken, weil sie keine Neuigkeit meldete, Annoncen aufser denen der Verlags- und der Druckfirma so gut wie gar nicht hatte und auch ihrer Spezialtendenz nur allzu unvollkommen Genüge leistete. Wäre sie nur nicht allzusehr zur Ablagerungsstätte für die Abfälle von den historischen Arbeiten ihres Redakteurs geworden, dann würde sie gewifs noch heute ihr altererbtes Renommee über Wasser halten.

Ihr Erbe trat schon bei Lebzeiten ein bescheidenes Oktavblättchen an, das nur monatlich erscheint und als Organ einer geschlossenen Gesellschaft auf ein gröfseres Publikum bewufsten Verzicht leistet, daher niemandem weiter Rechenschaft schuldet, wenn es sich der Gegenwart ganz verschliefst, soweit dieselbe nicht sich um die Ausgrabung der verschütteten Schätze vergangener Jahrhunderte abmüht.

Auf den beiden Extremen haben wir nicht viel Gutes gefunden; weder die Zeitung, welche etwa Wolfs Telegraphen-Bureau zu vergleichen wäre, noch die programmmäfsige Vertreterin der Wissenschaft, die nicht dem Tage, sondern dem Jahrhundert leben will, wird ihrer Aufgabe gerecht, keine ist konsequent in der Beschränkung auf ihre Aufgabe, sondern jede pfuscht etwas hinüber in das Gebiet der nicht existierenden dritten. Vielleicht giebt es in der Mitte zwischen beiden etwas besseres?

Leider finden wir in der Mitte, was wir zu finden von vornherein fürchten mufsten: die echte — Mittelmäfsigkeit! Die Unmöglichkeit, alles zu leisten, was wir oben als eine vollgenügende Aufgabe für drei verschiedene Arten von Zeitungen hingestellt haben, hat hier dazu geführt, von allem etwas, d. h. von allem gleich wenig zu bringen. Hier wird dann und wann ein Buch, eine Symphonie, eine Oper besprochen, es werden Konzertprogramme registriert, Engagements, Ernennungen, Ordensverleihungen signalisiert, Novitäten angezeigt u. s. w. Das meiste besorgt der Herr Redakteur selber, der auch ganz der Mann dazu ist, non multum sed multa zu leisten. Wir haben da z. B. eine Zeitung, begründet und wahrhaft genial einige Jahre geleitet von einem unserer poetischsten Tonkünstler, unter dessen nächsten Nachfolgern sie aber schnell von Stufe zu Stufe sank; seit Jahrzehnten schon erfreut sie sich nun einer Reihe ständiger Mitarbeiter von so kläglich alltäglicher, engherziger, einer poetischen Regung total unfähiger Gemütsart und so geringer geistiger Kapazität, dafs alles, was einiges Nachdenken und einen freien Blick erfordert, ihren Horizont übersteigt. Die Zeitung führt nur noch ein beschauliches Stillleben im Kreise ihrer Lieben und zehrt von der Erinnerung an eine bessere Vergangenheit. — Aus obskuren Anfängen unter der

Ägide eines skandalsüchtigen ersten Redakteurs von guten musikalischen und schlechten moralischen Qualitäten hat sich ein anderes Blatt allmählich durch mehrmaligen Wechsel des Leiters und Besitzers zu einem angesehenen Sprachrohr der kritischen Weisheit der Kapitale emporgeschwungen, ist vom harmlosen Kammerjägertum allmählich zum professionellen Lindwurmtöten vorgeschritten, und erfreut sich jetzt auch des Adelspatents eines ehemals gut klingenden Namens. Mit stolzer Geringschätzung ignoriert es so ziemlich alles, was aufserhalb jener Stadt musikalisch sich ereignet, die so gern Deutschlands musikalisches Centrum vorstellen möchte, aber dank der nicht zu erwürgenden Hydra des musikalischen Partikularismus dieses Ziel wohl nie erreichen wird. Der eigentliche Inhalt des Blattes, die hauptstädtische Lokalkritik, wird nur schlecht maskiert durch gelegentliche Leitartikel, die in planloser Weise zwischen orientalischer Anbetung der Sonne von Bayreuth und des Leipziger Archikantors abwechseln und zwischendurch etwas überschüssige Galle nach beliebiger Richtung verspritzen. Eine Musikzeitung, wie wir sie brauchen, versucht sie gar nicht zu werden. Neben ihr sinkt ein anderes Blatt der Kapitale immer mehr in den Staub. Es gab eine Zeit, wo ein zwar nicht genialer aber ehrlicher Antizipator des Bayreuther Meisters (im Lindwurmtöten) in diesen Spalten eine ernste Sprache führte, jetzt ist die Zeitung nur noch eine wöchentliche „Einerausstellung."

Eine Zeitung nur finden wir in der Mitte, bei der die Mittelmäfsigkeit als Vorzug erscheint. Unser Ideal schwebt ihr wohl vor, aber sie leistet bewufsten Verzicht auf seine volle Verwirklichung; vielleicht ist es nicht ganz zu verwirklichen. Es hält leidliche Umschau im Lande und aufser dem Lande, es bespricht wertvolle Novitäten und vergönnt auch dem historischen Interesse sein Plätzchen. Es tritt für den Fortschritt ein, aber nicht mit Keulenschlägen. Daneben sorgt es noch durch gelegentliche Briefkastenscherze für die Unterhaltung seiner Leser. — Der Rest ist Schweigen. Von dem mystischen Monatsblättchen, in welchem sich der Geist des grofsen Einen direkt oder indirekt manifestierte, wollen wir lieber nicht reden. Wir beneiden die Wagner-Fetischisten nicht um das Glück, in dem Gedanken an die Unübertrefflichkeit und Unerreichbarkeit des Meisters so aufzugehen, dafs sie zu einer gewissen Selbstlosigkeit gelangen und von dem wahnsinnigen Versuch abstehen, ihm nachzueifern.

Wir haben nichts weiter hinzuzufügen. Dafs wir keine einzige Musikzeitung haben, die dem Interesse ihrer Leser gerecht würde, in Bezug auf die Fortentwickelung der Kunst und ihrer Wissenschaft au courant zu bleiben, meinen wir zur Genüge betont zu haben. Da wir nicht vom Katheder reden, sondern in langjährigen intimen Beziehungen unsere Erfahrungen gemacht haben, so fürchten wir den Vorwurf der Ungerechtigkeit nicht. Das Betrübendste ist die

Unzuverlässigkeit der über Bücher und Kompositionen ausgesprochenen Urteile. Leute, die noch in den Kinderschuhen stecken und sich kaum verständlich deutsch ausdrücken können, urteilen über Werke und Leistungen; Kompositionen werden gelobt oder getadelt je nach dem Namen des Verfassers oder Verlegers, die unbedeutendsten Nichtigkeiten werden als Meisterwerke angepriesen und hochbedeutende Novitäten totgeschwiegen oder mit Achselzucken abgefertigt; gegen verdiente Männer wird agitiert, und Nichtwisser und Abschreiber werden in den Vordergrund geschoben. Diese Zustände sind höchst bedauerlich, und es wäre unbegreiflich, wie diese Zeitungen überhaupt Abonnenten finden, wenn nicht die meisten einen prononcierten Parteistandpunkt einnähmen, der ihnen einen kleinen Leserkreis sichert, und wenn nicht das Bedürfnis der Menge, einen Führer durch die neue Musiklitteratur zu haben, Ursache würde, in Ermangelung eines guten sich einem schlechten anzuvertrauen. Rentabel für den Verleger ist nur eine einzige „Musikzeitung," die aber in den Rahmen unserer Skizze überhaupt nicht gehört, da sie auf litterarischem Gebiet den Standpunkt vertritt, für den die sogenannte „Salonmusik" bestimmt ist — leichte Unterhaltung auch ohne den Schein ernsthafter Wahrung der idealen Interessen der Kunst.





Unsere Konservatorien.

Fachschulen sind eine moderne Institution. Ohne unseren politischen Standpunkt zum mafsgebenden für unsere Stellung zur Schulfrage zu machen, müssen wir es doch für erspriefslich halten, dafs jeder, der sich für einen bestimmten Lebensberuf entschieden hat, die für denselben notwendigen Spezialkenntnisse sich möglichst früh anzueignen sucht, selbstverständlich, ohne dafs darüber seine allgemeine Bildung vernachlässigt wird. Von diesem Gesichtspunkte aus billigen wir nicht allein die Realschulen, die technischen Spezialschulen und Polytechniken, sondern auch die Musikschulen. Es ist gewifs für den künftigen Ingenieur eine irrationelle Zeiteinteilung, wenn er täglich drei Stunden Griechisch und Latein treibt und nur wöchentlich vier Stunden Mathematik (die häuslichen Aufgaben stehen dazu in entsprechender Proportion); das gleiche gilt aber von dem künftigen Musiker, nur in noch höherem Grade, da er bei der gewöhnlichen Mangelhaftigkeit des Musikunterrichts an den Schulen so gut wie ganz auf Privatunterricht angewiesen ist, welcher noch dazu von seiten der Schule als zeitraubend und zerstreuend verdammt wird. Spezielle Musikschulen sind sicher ein Bedürfnis, zumal da gerade auf dem Gebiete der Musik eine frühe fachmännische Ausbildung oft die schönsten Erfolge erzielt, eine späte leicht zu spät kommt. Unsere grofsen Meister: Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven waren sämtlich als Knaben schon wacker geschulte Musiker; hätte ein Gymnasium über ihre Zeit so disponiert wie es heute allgemein geschieht, so würden sie schwerlich Zeit für ihre Allotria gefunden haben. Heute lassen entweder die Eltern ihre Kinder frühzeitig zu Musikern ausbilden und nehmen sie deshalb jung von der Schule ganz weg — die Folgen davon werden wir gleich kennen lernen; oder sie zwingen sie, die Schule durchzumachen und ihre Lust zur Musik vorläufig zu zügeln, d. h. mit der Fachausbildung bis nach absolvierter Schule zu warten. Das

letztere ist für Virtuosen wie Komponisten eine nicht unbedenkliche Verspätung; jene haben die Zeit verpafst, in welcher für die Virtuosität der Grund gelegt werden mufs, nämlich die der regsten körperlichen Entwickelung; diese fangen zu einer Zeit an zu produzieren, wo sie schon viel zu viel reflektieren, um noch spontan schaffen zu lernen. Wenn dabei auch in Ausnahmefällen etwas ordentliches oder aufserordentliches herauskommt (man denke an Schumann), so wird doch schwerlich jemand den Vorsprung in Abrede stellen, den der „Musiker von Kindesbeinen an“ hat. Andererseits mufs wieder zugestanden werden, dafs derjenige, welcher eine gründlichere und vielseitigere Bildung genossen hat, durch Verstand und geläutertes Urteil manches ersetzt, was ihm an Talent abgeht; doch wird die Mehrzahl der musikalischen Spätlinge aus eben dem Grunde sich gern kritisch bethätigen, während der geborene Komponist das Kritisieren lieber anderen Leuten überläfst.

Eine traurige Thatsache läfst sich indes leider nicht wegleugnen oder vertuschen: Die unsäglich einseitige Ausbildung vieler Musiker, die sich, mit dürren Worten gesagt, auf die allerunentbehrlichsten Fachkenntnisse beschränkt. Und zwar findet man diese fast idiotenhafte Interesselosigkeit für alles aufserhalb der Sphäre ihrer Berufsthätigkeit liegende nicht allein bei ausübenden Musikern niederen Ranges, sondern nur allzuoft auch bei Leuten von hervorragender musikalischer Begabung, bei tüchtigen Virtuosen, respektablen Componisten, namhaften Theoretikern. Bei Sängern ist die Unbildung beinahe sprichwörtlich, doch läfst sich bei ihnen als Entschuldigungsgrund die oft alzuschnelle Vergänglichkeit der Stimme anführen, welche die Ursache wird, dafs sie nach möglichst beschleunigter Ausbildung öffentlich auftreten; auch ist bei ihnen häufig gerade die speziell musikalische Bildung höchst mangelhaft, so dafs sie nicht einmal auf eine Stufe mit den einseitig nur musikalisch gebildeten zu stellen sind. Die Sänger springen meist sehr plötzlich aus irgend einer anderen Karriere herüber oder werden in der Arbeiterblouse „entdeckt“; ihr allgemeiner Bildungsgrad kann dann in der Geschwindigkeit nicht wesentlich verändert werden, da sie alle ihre Zeit auf das notwendigste musikalische Studium verwenden müssen. Mit anderen Worten: Der Sänger ist in der Regel so gebildet wie er war, ehe er Sänger wurde. Anders der instrumentale Musiker und der Komponist. Dafs sich die inculta plebs der „Musikanten und nur Musikanten“ nicht aus der Zahl derer rekrutiert, welche erst nach absolvierter Schule oder begonnenem Universitätstudium sich der Musik widmen, versteht sich von selbst; solchen könnte es höchstens gehen wie manchen Sängern, dafs sie nämlich ganz gebildete Menschen, aber nur halbgebildete Musiker würden. Es ergiebt sich also, dafs gerade von denen, welche frühzeitig für die Musik bestimmt werden und daher eine langjährige musikalische Fachausbildung erhalten, eine

grofse Anzahl jeglicher allgemeinen Bildung entbehrt. Wie viele derselben nicht einmal die Orthographie ihrer Muttersprache beherrschen, weifs jeder, der Gelegenheit gehabt hat, mit einer gröfseren Anzahl von ihnen zu korrespondieren. Und doch greift mancher von ihnen zur Feder, sei es, vermöge seiner Stellung „ehrenhalber“ oder den Quälereien guter Freunde oder spekulativer Verleger nachgebend, um seine sehr verständigen Ansichten und gediegenen Fachkenntnisse in holprigen Sätzen und unlogischen Redewendungen dem Gespött tadelsüchtiger Kunstgenossen preiszugeben.

Es soll den Musikanten verziehen werden, dafs sie am politischen Leben keinen Anteil nehmen (Ausnahmen wie Wagner bestätigen die Regel), dafs sie der Staaten- und Völkergeschichte kein Interesse abgewinnen (sie sind von Herzen international gesinnt) und auch für andere Wissenschaften keine Zeit haben; selbst die allgemeine Kulturgeschichte und die allgemeine Ästhetik möchte ihnen erlassen sein. Zum mindesten sollte man aber doch von einem Musiker, der auf den Namen Künstler Anspruch macht, ein gewisses Vertrautsein mit der Geschichte seiner Kunst, mit ihrer historischen, theoretischen und ästhetischen Litteratur voraussetzen! Wie wenige aber von diesen Gebieten auch nur einen annähernden Begriff haben, kann man leicht erfahren, wenn man unter Musikern nach der ungefähren Lebenszeit eines Orlandus Lassus, Palestrina, Heinrich Schütz, ja eines Bach, Händel, Gluck fragt. Vielleicht dass die schmächtigen Musikerbiographieen der Reklamschen Zwanzigpfennig-Bibliothek jetzt einiges Licht in die dunklen Köpfe bringen — eine dickleibige Biographie wie die Mozarts von Jahn, Händels von Chrysander, Bachs von Spitta, Haydns von Pohl, Beethovens von Thayer liest so leicht kein Musiker, ja selbst eine allgemeine Musikgeschichte von bescheidenem Umfange stellt er lieber beiseite und unaufgeschnitten oder elegant gebunden (je nach seinen finanziellen Umständen) auf das Bücherbrett, als dafs er ihr einmal ernstlich eine Stunde widmete. Die in unserer vorigen Skizze gekennzeichnete Armseligkeit der Musikzeitungen empfindet er nicht, sie genügen seinem bescheidenen Wissensbedürfnis vollständig und erregen höchstens seinen Unwillen, wenn sie ihm oder seiner Partei zu wenig Lorbeeren spenden. Ein etwa angeschlagener wissenschaftlicher Ton choquiert ihn und kostet leicht die Zeitung eine Anzahl Abonnenten. Wir karikieren nicht, wir zeigen nur den Musiker von seiner Schattenseite.

Freilich, wenn im glänzend erleuchteten Konzertsaale der Musiker, schwarzbefrackt, mit sauberer Wäsche angethan, mit der schmalen Hand unter dem Vorwande, die unbändige blonde oder schwarze Mähne zu ordnen, dieselbe nur noch mehr aufrüttelt, wenn das Lampenfieber seinen Wangen Röte und seinen Augen Glanz giebt — dann ahnt man nicht, welche Ignoranz mit mafslosem

Dünkel gepaart hinter dieser Stirne wohnt, und der ferner Stehende sieht in dem guten Dirigenten und geschickten Virtuosen zugleich einen Menschen von hoher geistiger Bedeutung, ein Genie! Das propheta nihil in patria gilt kaum von irgend einer Berufsklasse so allgemein wie vom Musiker, aber von keiner auch so mit Recht; der nähere Umgang mit Leuten, welche durch ihre Künstlerschaft Bewunderung erwecken, gestattet nur zu leicht einen Blick hinter die enggezogene Grenze ihres Wissens, in das öde, trostlose Nirwana ihrer Unbildung. Dafs es dennoch eine Anzahl Propheten giebt, die in ihrem Vaterlande sehr viel gelten, wird man nicht gegen unsere Darstellung geltend machen wollen; diese wenigen sind eben nicht Musiker der silhouettierten Art, sondern wahre ganze Künstler, Leute, die mehr gelernt haben als ihr bifschen praktische Musik, Männer und Frauen, die jeder Gesellchaft geistreicher und hochgebildeter Menschen zur Zierde gereichen. Wer seine musikalische Ausbildung der Führung und Anleitung eines dieser wahrhaften Künstler verdankt, wird selbst davor bewahrt bleiben, dafs er unter die Musikanten gewöhnlichen Schlages gerechnet wird — vorausgesetzt, dafs er das Zeug zu etwas besserem hat und nicht nur des Namens wegen sich ein paar Monate in die Nähe eines Meisters drängt.

Ehe die heute wie Pilze aus der Erde schiefsenden Konservatorien und Musikschulen aufkamen (in Italien existieren sie allerdings schon lange, in Neapel seit mehr als 300 Jahren, in Frankreich seit Ende des letzten, in Österreich seit dem Anfange, in Deutschland seit der Mitte dieses Jahrhunderts), gingen begabte junge Musiker zu einem berühmten Meister ihrer Kunst, d. h. nicht zu einem guten Spieler, sondern zu einem bedeutenden Theoretiker und Komponisten und wurden dessen Schüler. Natürlich konnte ihnen dieser nicht seine ganze Zeit widmen, und so blieb den Schülern Zeit genug zur Vervollkommnung ihrer allgemeinen Bildung. Die heute fast allgemeine ausschliefsliche Dressur auf praktische Musikübung ist eine traurige Errungenschaft der neuesten Zeit, und sie ist lediglich auf die Einrichtung der Konservatorien zurückzuführen. Wir wollen hier gleich von vornherein betonen, dafs eine musikalische Fachschule existiert, deren gesamte Organisation und spezieller Lehrplan darauf berechnet ist, ihren Schülern eine umfassendere, nicht allein eine musikalische Ausbildung angedeihen zu lassen; eine strenge Disziplin, etwa wie die der Gymnasien, Real- und Volksschulen, zwingt die Schüler zum regelmäfsigen Besuche der Unterrichtsstunden, und besonderer Nachdruck wird auf die Ausbildung von Musiklehrern gelegt — ein sehr anerkennenswertes Prinzip, da so ziemlich jeder praktische Musiker Unterricht giebt, gleichviel, ob er's gelernt hat oder nicht. Ähnliche Anläufe zur Erfüllung des wahren Berufs der Musikschulen sind auch noch für einige andere Anstalten zu konstatieren, nur vereitelt

die laxere Disziplin zum guten Teil die redlichen Absichten. Bei weitem die Mehrzahl aber, darunter sehr namhafte Institute, beschränken sich darauf, den Schülern eine Anzahl Stunden für Klavierspiel, Violinspiel (bez. Orgel-, Violoncellospiel u. s. w.) oder für Gesang, ferner für die Theorie (Harmonielehre, Kontrapunkt, Kanon und Fuge, freie Komposition) anzusetzen, überlassen es aber den Schülern durchaus, ob sie dieselben besuchen oder nicht. Der schlimmste Mangel der Musikschulen ist aber gerade diese fehlende Disziplin; der Zuschnitt ist sozusagen ein akademischer, aber es finden leider nicht nur erwachsene Jünglinge und Jungfrauen, sondern auch halbe Kinder auf denselben Aufnahme, für die eine strenge Überwachung absolut unerläfslich ist. Die Eltern, welche oft von weit her ihre Kinder einer solchen Anstalt anvertrauen, haben jedenfalls keine Ahnung von den Gefahren, denen sie dieselben dort aussetzen. In einer mittelmäfsigen Pension untergebracht, oft mit einer Anzahl musikalischer Mitschüler verschiedensten Alters zusammen, sind sie von dem Augenblicke an, wo sie in die Anstalt eintreten, zukünftige Künstler und fangen an, sich als solche zu gebärden; dafs von einer regelmäfsigen Fortsetzung der aufsermusikalischen Schulstudien nicht mehr die Rede ist, versteht sich von selbst — es wird nur noch musiziert, und wenn die Eltern auch noch anderweite Privatstunden bezahlen, so ist doch deren positives Resultat meist gleich Null. Unter solchen Verhältnissen ist der Schlufserfolg nicht verwunderlich; was ein Junge von 12 Jahren gelernt hat, ist nicht eben viel, gerade soviel, dafs er es bequem vergessen haben kann, ehe er 16 Jahre wird. So kommt es denn, dafs halbwüchsige Konservatoristen am Ende eine leidliche Fuge, aber keinen orthographischen Brief schreiben können.

Hast du, lieber Leser! einmal einen Blick hinter die Coulissen eines Konservatoriums gethan? Weifst du, was es heifst den ganzen Tag Musik zu machen oder vielmehr den ganzen Tag Musik zu hören? Sieh dir diesen gebückten Greis an, der nun seit mehr als drei Dezennien Tag für Tag vier, fünf, sechs Stunden lang an demselben Tische sitzt und die theoretischen Arbeiten seiner Schüler korrigiert — immer Aufgaben derselben Art, immer Fehler derselben Art — wundert's dich, dafs er seit Jahren aufgehört hat, dabei zu sprechen, dafs er schweigend und ohne eine Miene zu verziehen die Oktaven- und Quintenparallelen wegstreicht und es seinen Zöglingen überläfst, zu Hause über seine Verbesserungen nachzudenken? Sieh diesen noch rüstigen Mann, der nicht imstande ist, es zu verhindern, dafs sein Kinn auf die Brust sinkt und die Augenlider ihm zufallen, während eine talentvolle Schülerin gerade eine der schönsten Stellen des Beethovenschen G-Dur-Konzertes vorträgt — der Ärmste hört das Konzert vielleicht zum tausendsten Male und hat heute schon sechs Konzerte und etwa

ein Dutzend Sonaten angehört; denn er hat heute morgen vier und heute nachmittag zwei Stunden auf demselben Stuhle am Klavier gesessen! Der Beruf des Musiklehrers und besonders des Konservatoriums-Lehrers ist ein anstrengender und schnell aufreibender. Wenn schon der Lehrer am Gymnasium leicht nach wenigen Jahren die den Schüler fördernde Elastizität und geistige Regsamkeit einbüfst und schliefslich sein Pensum mechanisch absolviert, um wieviel mehr droht diese Gefahr dem Musiklehrer, dessen Nerven durch das ewige Musizieren schliefslich in den Zustand dauernder Überreizung oder gänzlicher Erschlaffung versetzt werden müssen! Die Anstaltslehrer sind denn auch in der Regel nichts weniger als frische, joviale Künstlernaturen — nach wenigen Jahren werden sie zu trockenen Pedanten, zu leicht gereizten, galligen Griesgramen.

Ja, wir sind Freunde musikalischer Fachschulen, wir bejahen die Bedürfnisfrage aufs entschiedenste, die Fragen aber, was die Musikschulen sind, was sie sein wollen und was sie sein sollen, müssen wir jede in sehr verschiedener Weise beantworten. Das einfachste, bekannteste, einleuchtendste ist die Anwort auf die zweite Frage. Was die Musikschulen sein wollen, wissen wir zur Genüge aus ihren Programmen und Prospekten. Es nimmt sich sehr schön aus, wenn wir da z. B. lesen, dafs „eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hilfswissenschaften“ bezweckt wird, dafs eine Aufnahmeprüfung stattfindet, welche entscheidet, ob der Aspirant zum Verfolg der musikalischen Karriere genügendes Talent hat, dafs ferner alle Jahre oder alle halben Jahre Prüfungen der Schüler stattfinden, welche ihre Fortschritte feststellen, dafs aufser den üblichen praktischen Disziplinen auch Geschichte und Ästhetik der Musik, Deklamation u. s. w. gelehrt wird. Die Prospekte der Anstalten lassen auf eine strenge Schulordnung schliefsen, die in einer sorgsamen Überwachung sowohl der Schüler als der Lehrer, einer streng methodischen Einteilung nach Klassen je nach dem Stande der Kenntnisse des Schülers und einer gewissenhaften Versetzung aus einer Klasse in die andere bestehen mufs. Der Schüler, welcher die Anstalt verläfst, erhält ja auch ein Zeugnis, welches seine erworbenen Kenntnisse nachweist. Der Klavierspieler, Violinspieler etc. lernt nicht allein sein Instrument spielen, sondern er wird durch vollständige Kurse in Harmonielehre, Kontrapunkt, musikalischer Formenlehre, freier Komposition, ferner durch Übungen in Ensemblespiel und Orchesterspiel, Anleitung zum Partiturspiel und Dirigieren, durch Vorlesungen über die Wissenschaft der Musik zum mindesten innerhalb der Sphäre seiner Kunst allseitig ausgebildet, der Sänger wird aufserdem noch in der Gesangunterrichts-Methode unterwiesen, lernt Deklamation und italienische Sprache etc. etc. Das nimmt sich auf dem Papiere alles vortrefflich aus, und es ist sehr wohl erklärlich, wie alljährlich hunderte von mehr oder weniger musikalisch

begabten Jünglingen und Jungfrauen selbst den Weg über den Ocean nicht scheuen, um des Glückes teilhaftig zu werden, von einer dieser gepriesenen deutschen Anstalten in die Geheimnisse der Kunst eingeführt zu werden.

Es dauert aber nicht lange, so wissen sie aus eigner Erfahrung, was die Konservatorien *sind*. Bald stellen sich allerhand kleine Differenzen zwischen dem Programm und seiner Ausführung heraus, und manchmal nehmen diese Differenzen sogar höchst bedenkliche Dimensionen an.

Was die neuen Ankömmlinge zunächst in Verwunderung setzt, ist die Aufnahmeprüfung; ihre Angst und Sorge, ob sie auch den Anforderungen, welche die Anstalt an ihr Talent stellt, genügen werden, erweist sich als völlig ungegründet, denn — es werden eben gar keine Anforderungen gestellt, sondern es wird jeder aufgenommen, der Noten lesen kann (soviel uns bekannt, wird das Notenlesen nur an den Musikschulen gelehrt, welche Elementarklassen haben). Über die Verantwortlichkeit, eine Menge junger Leute, welche als Kaufleute, Verkäuferinnen oder dgl. ebenso gut oder vielmehr besser ihr Lebensglück machen würden, durch den Schein einer Prüfung zum Verfolg der musikalischen Karriere zu verleiten, setzt sich die Direktion leichten Herzens hinweg. Der Schüler zahlt, und dafür werden ihm seine Unterrichtsstunden zugewiesen — das Übrige ist seine Sache. Mit Recht sprach Eduard Hanslick einmal seine Besorgnisse für die Zukunft so vieler musizierenden jungen Mädchen aus, und doch meinte er nur die bereits konzertfähigen Pianistinnen, diejenigen, welche nach gewöhnlichen Begriffen schon fertig und mitten in der Karriere sind, denen es doch, sollte man meinen, nicht mehr fehlen kann! Was wird aber aus den zahllosen, die es dahin nie bringen, die infolge unzureichenden Talents oder unzureichender Mittel die Anstalt verlassen, ohne eine nennenswerte Fertigkeit erlangt zu haben? Nun — sie werden Musiklehrerinnen. Zu Dutzenden sitzen jetzt auch in der kleinsten Stadt Musiklehrerinnen, herzlich schlechte zum grofsen Teil; wo soll das auf die Dauer hinaus, wenn, schlecht gerechnet, alle Jahre 500 neue hinzukommen? Wenden wir den Blick von diesen traurigen Aussichten hinweg mit dem Mahnrufe an alle Eltern, *selbst* zu bedenken, was sie thun, wenn sie ihre Schutzbefohlenen zu Musiklehrerinnen ausbilden lassen!

Die Novizen der Konservatorien empfinden die ersten Wochen intensiv das Glück angehender Künstlerschaft; sie kommen in ein reges Musiktreiben hinein, hören täglich, ja stündlich eine überwältigende Menge guter Musik, schliefsen Freundschaft mit ihren Kollegen und Kolleginnen, bewundern die vorgerückteren und fühlen den heilsamen Sporn der Konkurrenz. Zunächst ist es natürlich die technische Fertigkeit, die ihnen imponiert, und sie begeben sich daher nun mit aller Energie ans Üben. Besonders die jungen

Töchter Albions und die freien Bürger Amerikas übertreiben das bald in solcher Weise, dafs sie nach wenigen Wochen krank sind. Das Spielen mufs ihnen für längere Zeit gänzlich verboten werden. Hier fangen bereits die Fehler der inneren Organisation der Konservatorien an, sich bemerklich zu machen. Wäre der Besuch der theoretischen Stunden, der Ensemblestunden (auch für nicht mitwirkende), der Vorlesungen über Musikgeschichte obligatorisch, derart, dafs ihre Versäumnis Strafen nach sich zöge, so würde es schon besser sein, d. h. das übermäfsig andauernde Spielen (sechs, acht, zehn, ja noch mehr Stunden täglich) wäre unmöglich. Noch leichter freilich würde dieses Ziel zu erreichen sein, wenn die Musikschulen wie andere Fachschulen sich nicht einzig und allein auf Fachunterricht beschränkten, sondern diesen nur zum Mittelpunkte des Unterrichtsplanes machten. Davon zum Schlusse.

Wenn der erste Enthusiasmus verflogen ist — was gewöhnlich nach einem halben, längstens nach einem Jahre der Fall ist — so fängt die Kritik an, sich in den jungen Künstlerseelen zu regen; sie bemerken, dafs es mit ihren Leistungen nicht so schnell vorwärts geht, wie sie wohl möchten und wie sie anfangs träumten. Sie begreifen, dafs es das blofse Üben und das Selbststudium nicht thut, und fühlen das Bedürfnis, sich mehr an die Lehrer anzuschliefsen, um von ihrer Unterweisung zu profitieren — sie fangen an, die Stunden regelmäfsiger zu besuchen. Da fällt ihnen nun unangenehm auf, was sie früher gar nicht bemerkt hatten, dafs der Lehrer sehr wenig Zeit für sie hat. Für eine und dieselbe Stunde sind drei oder noch mehr Schüler bestimmt, aber einer oder zwei absorbieren die ganze Zeit; die andern müssen zu anderer Zeit (wo sie nach dem Plane nicht hingehören) wiederbestellt werden, wodurch natürlich die Zahl der Reflektanten auf diese andere Stunde eine noch höhere wird. So geht der bescheidene, zaghafte Schüler wiederholt unverrichteter Sache nach Hause. Es ist mir nicht selten vorgekommen, dafs Schüler einer berühmten Anstalt sich beschwerten, wochenlang die Stunden besucht zu haben, ohne ein einziges Mal zum Spielen gekommen zu sein; ich konnte ihnen nur raten, sich vorzudrängen und ihr Recht vom Lehrer zu fordern. Es geht in dieser Beziehung auf Musikschulen gerade so wie es wohl auch auf anderen Schulen geht, dafs nämlich die Lehrer sich der vorgerückteren und befähigteren Schüler besonders annehmen und die minder begabten vernachlässigen. Wenn das auch, hier wie dort, sehr begreiflich und nirgend zu billigen ist, so ist doch der Vorwurf, der hier den Lehrer trifft, ein viel schwererer als dort. Zweifellos macht es den Lehrer viel mehr Mühe, einen schwer begreifenden Schüler vorwärts zu bringen; bequemer ist es, sich um talentvollere zu bekümmern, und es ist auch in sofern lohnender, als der Enderfolg mehr Ehre bringt. Auf dem Gymnasium, der Realschule, der Volksschule werden die Schüler, die langsam vorwärts kommen, dennoch durch die Klassen fort-

geschleppt, und das mufs so sein, denn die Schulbildung ist für jeden Lebensberuf unerläfslich; dagegen ist es unzweifelhaft Pflicht der Lehrer einer Musikschule, die talentloseren Schüler entweder mit Anstrengung aller Kräfte vorwärts zu bringen oder darauf hinzuwirken, dafs sie von weiterem Verfolg der musikalischen Laufbahn abstehen.

Ein anderer, höchst tadelnswerter Übelstand mancher Konservatorien ist es, dafs Schüler gleichzeitig Unterricht in denselben Fächern bei verschiedenen Lehrern haben. Dafs z. B. für den Klavierschüler daraus eine komplette Konfusion entstehen kann, ist klar. Der Gegensatz der verschiedenen Methoden verschärft sich noch durch persönlichen Gegensatz der Lehrer, welcher sich nicht selten den Schülern gegenüber bis zu geringschätzigen Auslassungen eines Lehrers über seine Kollegen zuspitzt.

Wir kommen zu den Fächern, welche zu den Hauptzierden der Programme und den Hauptdefekten des Konservatorienunterrichts gehören. Wer, fragen wir, hat auf einem Konservatorium (das einzige oben bezeichnete, welches sich nicht nur die Fachausbildung des Musikers zum Ziel setzt, nehmen wir aus) einen Einblick in die Entwickelungsgeschichte der Musik bekommen? Wer ist eingeführt worden in die Ästhetik seiner Kunst? Wer hat den Versuch einer Begründung der musikalischen Satzregeln vernommen? Die „Analyse klassischer Kompositionen“ nimmt sich in den Reklameanzeigen der Institute sehr schön aus; in Wirklichkeit ist sie von keiner Bedeutung und beschränkt sich, wo sie überhaupt versucht wird, auf allgemeine Redensarten. Die historischen Vorträge, welche in den Konservatorien gehalten werden, sind so oberflächlicher Natur, dafs sie womöglich noch tiefer stehen als die vor einem Laienpublikum hie und da gehaltenen. Die dem musikalischen Geschichtsunterricht zugedachte Zeit ist auch knapp genug bemessen (1—2 Stunden wöchentlich); geschieht es noch obendrein, dafs der Lehrer recht spät erscheint (nach Ablauf des akademischen Viertels) und dafür desto früher weg geht (eine Viertelstunde vor dem Schlufs), so begreift man wohl, dafs die Vorlesungen so gut wie gar nicht besucht werden. Wir geben gern zu, dafs es nicht überall so schlimm ist. Im Allgemeinen aber ist die Pflege der Musikwissenschaft auf den Konservatorien dem Nullpunkt ziemlich nahe; man scheint anzunehmen, dafs die Universitäten dafür genug thun (was durchaus nicht der Fall ist) und überläfst es denen, welche Zeit und Sinn dafür haben, durch Privatstudien sich selber zu belehren.

Erstaunlich ist dann freilich die Unverfrorenheit, mit welcher dem die Anstalt verlassenden Schüler Kenntnisse durch Zeugnisse bestätigt werden, zu deren Erwerbung ihm im Institute keinerlei Gelegenheit geboten worden ist. Für diejenigen, welche diese Praxis kennen, hat natürlich ein solches Zeugnis absolut keine Bedeutung. Die Theater- und Konzert-Agenten, welche bekanntlich heute die Kapellmeister-Macher sind, fragen daher gar nicht

nach dem Konservatoriumszeugnis, sondern urteilen nur aus eigener Erfahrung, d. h. sie geben ihren Aspiranten zunächst kleine, untergeordnete, zweite oder dritte Stellen und lassen sie dann, wenn sie sich bewähren, schnell avancieren.

Unleugbar könnte innerhalb des Rahmens der jetzigen Organisation unserer Musikschulen ganz anderes geleistet werden als thatsächlich geleistet wird. Das erste Erfordernis aber wäre die Einführung einer strengen Schuldisciplin mit Ehren- und Freiheitsstrafen für die Säumigen. Nur wo solche Mittel zur Anwendung kommen, wird ein regulärer Besuch zu erreichen sein. So gut der Primaner eines Gymnasiums Bestrafungen unterworfen ist, könnte es auch der Konservatorist sein. Die Kontrolle aber, wie sie heute gewöhnlich ist, erstreckt sich viel mehr auf die Lehrer als auf die Schüler, es wird allenfalls revidiert, ob der Lehrer rechtzeitig kommt und nicht zu früh geht, oder ob er nicht etwa manchmal ganz wegbleibt (thut er's doch, so erfährt er einen Abzug am Honorar, im übrigen schadet's nichts). Jenen Strafen aber müfste als Aquivalent ein Gewinn an positiv Gebotenem gegenüberstehen, wobei wir in erster Linie Partiturenkenntnis, Direktionsübung und Methodik des Unterrichts im Auge haben. Die Klassenteilung müfste strenger durchgeführt werden und der Übergang aus der einen in die andere als wirklicher Versetzungsakt erscheinen. Das Prinzip des gemeinsamen Unterrichts würde sich mit Glück auf eine Anzahl Stunden ausdehnen lassen, für welche es bisher nicht zur Anwendung kommt, z. B. würden gewisse der allgemeinen Musiklehre angehörige Dinge, welche jetzt nur nebenbei, etwa in den Klavierstunden, zur Sprache kommen, besser in besonderen, für Schüler derselben Klasse gemeinsamen Stunden gelehrt werden. Die Rubrik „allgemeine Musiklehre“ gehört doch wohl überhaupt in den Organisationsplan eines Musikinstituts; statt dessen bleibt es jedem Schüler überlassen, sich termini technici und Specialerklärungen zahlloser Dinge hie und da zusammenzulesen, wie es das Glück will.

Hiermit ist das Bild, welches wir uns von einer rechten musikalischen Fachschule machen, freilich noch lange nicht umschrieben. Wir wollen kurz sein und, statt noch weiter über die Mängel unserer gegenwärtigen Musikschulen zu klagen, einfach zusammenstellen, was wir glauben, von einem wirklichen Musterinstitut fordern zu dürfen.

Eine Schule, die es sich zur speciellen Aufgabe macht, Musiker für ihren Beruf vorzubilden, darf sich nicht darauf beschränken, denselben eine Anzahl Musikstunden zu billigem Preise zu offerieren und ihre sonstige Erziehung Eltern oder Pflegern anheimstellen, sondern sie mufs das Erziehungswerk ganz übernehmen und möglichst vollständig über die Zeit ihrer Zöglinge disponieren. Männer, welche dazu berufen werden oder selbst die

Initiative ergreifen, eine solche Schule zu leiten, müssen besser wissen als die den verschiedensten Berufsarten angehörigen Eltern der Schüler, was dem Musiker not thut, welche Nebenfächer sein Hauptstudium fördern und wie viel Zeit er auf seine aufsermusikalische Bildung verwenden kann; vor allem darf es nicht dem Zufall überlassen bleiben, wie sich in Bezug auf Tage, Stundenzahl und Stundenfolge seine Arbeiten gruppieren. Dies ist aber nur möglich, wenn auch der gesamte nicht musikalische Unterricht an der Anstalt selbst erteilt wird. Zu den unentbehrlichen Fächern der allgemeinen Bildung rechnen wir: Deutsch, Mathematik, Geographie und Geschichte, Naturkunde; auch eine Stunde Zeichnen in der Woche würde noch ein Plätzchen finden. Desgleichen müfste der Turnunterricht durchaus obligatorisch sein, da gerade der Beruf des Musikers eine besondere Kräftigung des Körpers nötig macht, die gewöhnlich ganz vernachlässigt wird. Für die oberen Klassen wäre wünschenswert Litteraturgeschichte, Geschichte der bildenden Künste, fremde Sprachen, darunter obligatorisch Latein und Italienisch, fakultativ Französisch und Englisch. Es ist wohl nicht nötig zu bemerken, dafs sich die Lektüre in den fremden Sprachen vorzugsweise auf Musikschriftsteller, Historiker und Theoretiker erstrecken müfste; denn selbstverständlich ist es für den Musiker von Bedeutung, die musikalischen Kunstausdrücke der anderen Sprachen gründlich kennen zu lernen, da er als Virtuose sicher, aber auch als Komponist, Lehrer und Dirigent leicht in die Lage kommt, ihrer zu bedürfen. Den eigentlichen Stamm der Unterrichtsstunden müfsten natürlich die Musikstunden bilden und zwar täglich eine Stunde für das Soloinstrument des Schülers (für Sänger: Gesang), vielleicht zwei wöchentlich für ein anderes Instrument (Klavier, Violine), drei Stunden Theorie, eine Stunde allgemeine Musiklehre, drei Musikgeschichte, in den Oberklassen je eine Stunde Ästhetik, Akustik, Mensuralnotenkunde, Unterrichtsmethodik und Partiturspiel. Einige Stunden wöchentlich müfsten reserviert bleiben für orchestrale Aufführungen und Ensembleübungen, bei denen nur Schüler zu dirigieren hätten. Die aufzuführenden Kompositionen würden zum Teil klassische, zum Teil Schülerarbeiten sein, damit sowohl die Komponisten immer Gelegenheit hätten, zu hören, was sie schreiben, als auch die Instrumental-Klangfarben aus den Partituren der vorgetragenen Meisterwerke studieren könnten. Mit Eintritt der Litteraturgeschichtsstunden würden die deutschen Sprachstunden wegfallen können, ebenso würde die Physik (Akustik) in den Oberklassen an die Stelle der Naturkunde, die Kunstgeschichte an die Stelle des Zeichnens treten. Bei solcher Verteilung würden, einschliefslich des Turnens, für die Unterklassen 4—5, für die Oberklassen einschliefslich der fakultativen Fächer 5—6 Stunden täglich herauskommen — gewifs nicht zu viel. Dem übermäfsigen Geklimper aber wäre damit das Handwerk gründlich gelegt und die Geistes-

thätigkeit in so mannigfacher Weise angeregt, dafs aus einer solchen Anstalt schwerlich versimpelte Musikanten hervorgehen würden, wie sie heute scharenweise als ehemalige Schüler bedeutender Konservatorien herumlaufen.

Wir sind etwas ins Luftschlösserbauen geraten. Aus allen unseren Musikschulen derartige Musteranstalten zu machen, wäre auch beim besten Willen der mafsgebenden Faktoren unmöglich, es würde vielfach an den Mitteln zum Engagement der nötigen Lehrkräfte fehlen. Warum wir aber nicht wenigstens ein paar solche Schulen haben, ist in der That nicht einzusehen. Ein Hauptgrund liegt vielleicht in der grofsen Altersverschiedenheit derer, die sich der Musik widmen, allein diese würde zum guten Teile verschwinden, wenn solche Anstalten existierten, auf welche die Eltern ihre Kinder schicken könnten, ohne die Befürchtung, dafs ihre allgemeine Ausbildung völlig ins Stocken geriethe. Kleinere Institute würden als Vorschulen, besonders reich dotierte als Hochschulen der Musik auftreten können. Die Prüfungen einer solchen Anstalt dürften dann aber nicht wie heute Paradevorführungen zu Reklamezwecken sein, sondern diese Prüfungen müfsten die Leistungsfähigkeit jedes Schülers blofsstellen. Referate über Schülerleistungen in der Presse müssten als ungehörig durchaus verbeten und verhindert werden. Das bestandene Abiturientenexamen aber würde einen erheblichen Fonds musikalischen Könnens und Wissens und zugleich eine achtunggebietende allgemeine Bildung bedeuten.

Werden wir je solche musikalische Fachschulen haben? Vielleicht im nächsten Jahrhundert. Im laufenden sind wir zu verwöhnt durch die musikalische Schnellpresse. Steckt man heute auf der einen Seite einen Bauernjungen mit geraden Fingern und gesunden Ohren hinein, so mufs ja übers Jahr auf der anderen der fertige Komponist oder Virtuose herauskommen.





Die Priester des Geschmacks.

Wir haben uns beklagt über die mangelhafte Organisation unserer Konservatorien und die schlotterige Redaktion der meisten Musikzeitungen, und haben darauf hingewiesen, welche Gefahren diese Mifsstände mit sich bringen; die einseitigste Fachausbildung bei stupender Unwissenheit auf allen anderen Gebieten erwies sich als die Frucht der ersteren, die Irreleitung des musikalischen Urteils als die traurige Folge der letzteren. Indessen, Konservatorien besuchen nur Berufsmusiker, und musikalische Zeitungen werden selbst von solchen mehr gehalten als gelesen (leider verdienen sie nichts besseres); die Geschädigten sind daher zunächst doch immer nur eine kleine Minorität, und es ist trotz mangelnder allgemeinen Bildung der Mehrzahl der Musiker und trotz der parteiischsten Beurteilung ihrer Werke durch die Musikzeitungen doch eine erfreuliche Rührigkeit und grofse Produktivität auf allen Gebieten der Komposition zu konstatieren. Viel betrübender, weil weittragender sind die Folgen der ungenügenden Pflichterfüllung der eigentlichen Priester des musikalischen Geschmacks der grofsen Menge, der Musiklehrer und Musikalienhändler.

Wer erteilt heute nicht Musikunterricht? Jeder Orchestermusiker vom Kapellmeister an bis herunter zum Posaunenbläser und Paukenschläger der untergeordnetsten Gartenkapelle giebt Privatstunden, und zwar nicht für sein Instrument, sondern für das moderne Allerweltsinstrument, das Klavier. Das Klavier ist eine wirkliche Landplage geworden. Der schlimme Umstand, dafs man, um Klavier zu spielen, wenig oder gar kein musikalisches Gehör zu haben braucht, weil die Töne fix und fertig daliegen und nicht gebildet zu werden brauchen, verschuldet es, dafs „ein bifschen Klimpern“ heute schon zur notwendigen Erziehung der Bauermädchen gehört, und dafs jeder Klavierunterricht erteilen kann, der die Beziehung der Notenzeichen zu den Klaviertasten begriffen hat. Beamten-

und Offizierswitwen oder -Töchter, die sich genieren, Verkäuferinnen zu werden oder ein Putzgeschäft anzufangen, geben zu billigen und billigsten Preisen Klavierstunden, lediglich darauf hin, dafs sie selber früher „zu ihrem Vergnügen“ etwas Unterricht auf dem Instrumente erhalten haben. Wie das ausfällt, mag man sich denken. Dem Verfasser dieser Zeilen wurden Schüler zugeführt, die nach zweijährigem Unterricht bei „einer Dame“ noch nicht einmal unterscheiden konnten, ob's „hinauf oder herunter ging“ und keine Note kannten, obgleich sie einiges Talent hatten. Was aber diesen „Damen“ zu Schülern verhilft, ist die ganz verkehrte Voraussetzuug der Eltern, dafs man für den ersten Anfang noch nicht einen teuren Lehrer, einen „Herrn Musikdirektor“ oder dergleichen nötig habe. Sie vergessen, dafs von diesen Stunden zu einer Mark drei vielleicht noch nicht so viel wert sind, als von einem tüchtigen Lehrer eine einzige Stunde zu drei Mark. Gerade der erste Unterricht ist ja von allerhöchster Bedeutung für die Entwickelung des Talents und des Strebens. Es ist darüber schon so viel geschrieben worden, dafs die Eltern ja auch allmählich anfangen, sich um die musikalische Vorbildung der Klavierlehrer oder Lehrerinnen zu bekümmern, denen sie ihre Kinder anvertrauen, und infolgedessen ist es für diese wieder von Wichtigkeit geworden, sich auf ein namhaftes Institut oder einen berühmten Lehrer berufen zu können. „Schülerin des Leipziger Konservatoriums“, „Schülerin von Kullak“ u. s. w. sind jetzt Devisen geworden, unter denen sich die Damen schnell und glücklich einführen, gleichviel, wie weit sie's in Leipzig oder bei Kullak gebracht haben. Man kann ihnen doch nicht gut das Zeugnis abfordern, dessen Auskunft überdies nur ein mangelhaftes Bild von dem künstlerischen Können der Betreffenden geben würde. Das Leipziger Konservatorium hat einen schnell wechselnden Bestand von mehreren hundert Schüler, die Kullaksche Akademie brachte es zeitweilig über tausend. Dafs das nicht alles empfehlenswerte Lehrer werden, ist selbstverständlich, und so ist es mit allen Musikschulen.

Gewifs ist es begreiflich, dafs junge Mädchen sich den Unterricht im Klavierspiel als eine schöne Aufgabe und einen angenehmen Beruf denken; dafs sie sich in letzterer Beziehung stark täuschen, sehen sie bald genug ein, und dafs sie der schönen Aufgabe nicht gewachsen sind, bemerken vielleicht die Angehörigen ihrer Pfleglinge eher als sie selber. Die Folge ist ein häufiger Wechsel der Lehrkräfte der auf die Entwickelung der Schüler verwirrend und hemmend wirken mufs. Leider sind ja selbst die kleinsten Städte so mit Musiklehrern und Musiklehrerinnen überschwemmt, dafs man für den Fall des Wechsels nie in Verlegenheit kommt, und es sind sogar oft genug unter den Verwandten und Bekannten mehrere musiklehrende Individuen, denen aus begreiflicher Rücksicht die Schüler zugeführt werden. Natürlich hat der kein Recht zur Klage, wer aus falscher Sparsamkeit

oder gesellschaftlichen Rücksichten seine Kinder einem dieser halbgebildeten Lehrer zuführt; man darf getrost behaupten, dafs es überall auch gute oder doch passable Lehrer giebt, die wenigstens selber musikalisch sind und solide musikalische Elementarkenntnisse haben. Der Unterricht eines älteren Orchestermusikers ist auf alle Fälle dem einer selbst ohne rhythmisches Gefühl und ohne harmonisches Verständnis fehlerhaft dilettierenden Dame vorzuziehen. Die selbst nur halbgebildeten Lehrerinnen sind hinsichtlich der Lehrmethode völlig unselbständig und genötigt, sich an eine sogenannte „Klavierschule“ anzuklammern; unfähig, eine verständige Auswahl des darin gebotenen Materials zu treffen und je nach der Anlage des Schülers Sprünge zu machen, lassen sie denselben sich durch den ganzen Ballast meist sehr mittelmäfsig gesetzter Musik durcharbeiten. Des Schülers Lust zur Musik erlahmt bei diesem pedantischen Einerlei gar bald, und er kommt nur langsam vorwärts. So vergehen Jahre, die Klavierschule ist noch immer nicht absolviert, und aufser einigen Salonstücken „zum Vorspielen“ lernt der Ärmste nichts kennen. Von einer Entwickelung des musikalischen Geschmacks kann unter solchen Verhältnissen kaum die Rede sein.

Allein wenn die dilettantische Musiklehrerin nur passiv der Entwickelung eines schlechten Geschmackes zusieht, so versündigt sich dagegen der industrielle Musiklehrer aktiv durch systematische Pflege eines untergeordneten Kunstgenres.

Die Thatsache, dafs alljährlich ein ungeheures Quantum von sogenannter gewöhnlicher Salonmusik und von Liedern einer Gattung, die der Franzose Romances nennt und für die wir leider keine unterscheidende Bezeichnung haben, nicht nur gedruckt, sondern verbraucht wird, steht ebenso fest wie die andere, dafs jeder, der mit dem Wesen unserer Klassiker bekannt geworden ist, jene Erzeugnisse dilettantischer Gefühlsduselei oder einer höchst verwerflichen, eines Künstlers unwürdigen Spekulation verachtet. Der Schlufs ist einfach genug der, dafs hier eine schwere Schuld auf die Lehrer gewälzt werden mufs: Die Musiklehrer im Bunde mit den Musikalienhändlern sind die Ernährer und Förderer, ja sogar vielleicht die Erzeuger des schlechten Geschmackes der grofsen Menge. Es versteht sich von selbst, dafs diese Behauptung nicht dem unterrichterteilenden ernsthaften Künstler und nicht Verlegern wie Härtel oder Peters gilt. Sie gilt hauptsächlich den manchmal geradezu eine Art Piratenwesen treibenden Lehrern und Händlern. Welches Interesse hat aber der Musikalienhändler wie der Lehrer an dem Verderb des Geschmacks der Menge? Findet er nicht seine Rechnung ebenso gut, wenn eine edle Kunstrichtung gepflegt und das Interesse für die herrlichen Schöpfungen eines Beethoven, Mozart, Haydn, Bach oder eines Weber, Schubert, Schumann, Brahms u. a. geweckt wird? Nein, er findet sie nicht. Der Gründe dafür sind eine ganze Reihe.

Fragen wir zunächst nach den Schöpfern jener leichten Dutzendware der Industriekunst, so stellt sich heraus, daſs ein sehr erheblicher Bruchteil derselben gerade von Musiklehrern herrührt, die, wenn sie noch so viel Anstand besitzen, nicht ihre eigne Ware zu vertreiben, doch in einer Art stillschweigendem Einverständnis ihre Interessen fördern, wenn sie überhaupt dies Genre kultivieren. Natürlich muſs ihnen daran gelegen sein, daſs Musik dieser Art gespielt werde, wenn sie ihre Produkte im Preise erhalten wollen. Der Lehrer nun, der schlechte Musik schreibt, weil er keine bessere schreiben kann, ist zwar nicht zu loben, verdient aber doch wenigstens Mitleid. Leider giebt es aber nicht wenige — nein, sehr viele, die das Zeug haben, solides Mittelgut zu schaffen und die durch ihre Formenkenntnis und technische Gewandtheit in den Stand gesetzt sind in groſsartigem Maſsstabe die Produktion jener Eintagsmusik zu betreiben. Diese sind wirkliche musikalische Freibeuter. Es liegt auſserhalb des Rahmens eines Schattenbidles hellbeleuchtete Gestalten einzuführen — wir könnten sonst hier Namen von gutem Klange nennen! Es ist kaum glaublich, daſs Leute, die eines flieſsenden polyphonen Satzes mächtig sind, es über sich gewinnen, einerlei ob unter eigenem Namen oder pseudonym, einen Klingklang zu Papier zu bringen, den jeder bessere Dilettant achselzuckend zur Seite schiebt. Hier kommen nun die Verleger ins Spiel — die Ware wird verlangt, sie muſs geschafft werden. Ein namhafter Künstler, der neben Kunstwerken von Rang ganz ordinäre Salonmusik veröffentlicht hat, entschuldigt sich dann damit, daſs ihm die Verleger seine guten Werke nicht genügend bezahlen, wenn er ihnen nicht etwas „Schund“ mit in den Kauf giebt!

Aber der nichtkomponierende Musiklehrer sollte doch eine Ausnahme machen — was kann ihn bewegen, einer Badarczewska, einem Richards den Vorzug zu geben vor Mozart und Haydn? Lediglich wieder sein pekuniäres Interesse. Und hier kommen wir zur dunkelsten Stelle unseres Schattenrisses, einer wirklichen Nachtseite der Existenz der Musiklehrer, einer, die das Licht scheuen muſs: *Es giebt zwischen Musiklehrern und Musikalienhändlern gewisse Übereinkommen, welche es für erstere zu einem Gegenstande lebhaften pekuniären Interesses machen, daſs die letzteren möglichst viel schlechte Musik verkaufen.* Der Musiklehrer hat beim Musikalienhändler ein Konto, auf dem ihm für jedes Werk, das seine Schüler kaufen, ein mäſsiger Prozentsatz zur Gutschrift notiert wird; ein dem Schüler mitgegebenes Zettelchen, auf welchem der Titel des Stücks und der Name des Lehrers notiert ist, belehrt den Musikalienhändler, von wem der Auftrag kommt. Eine andere Form ist die, daſs der Musiklehrer als Zwischenglied zwischen Musikalienhändler und Schüler tritt, d. h. selbst die Musikalien mit Rabatt kauft und zum Ordinärpreise an die Schüler weitergiebt.

Wer die Musikalien-Rabattverhältnisse kennt, weifs, dafs dabei sowohl für den Musikalienhändler (wir meinen den Wiederverkäufer, nicht den Verleger) als für den Musiklehrer etwas ganz Erkleckliches herauskommen kann. Bei sogenannter Ordinärware, d. h. bei Werken, deren Preis ohne n (netto) notiert ist, steigt der Rabatt von 50 bis 60, ja bis zu 75 Prozent, d. h. der Wiederverkäufer bezahlt $^1/_4$—$^1/_2$ des Nennwertes, während schliefslich der Schüler den vollen Preis zahlen mufs, so dafs 50—75 Prozent auf die Brüder Musikalienhändler und Musiklehrer fallen, die sich in den Raub teilen. Die billigen Klassikerausgaben, welche Nettopreise haben (d. h. auf welche nur $16^2/_3$ bis $33^1/_3$ Prozent Rabatt gegeben wird) haben diesem lukrativen Geschäft einen empfindlichen Stofs versetzt. Wenn man Beethovens sämtliche Sonaten zu demselben Preise verkaufen mufs wie früher eine einzige Sonate und an dem ganzen Bande noch weniger profitiert als früher am einzelnen Hefte, so ist das freilich bitter; zugleich ist aber damit auch der Schlüssel für die rätselhafte Liebhaberei so vieler Klavierlehrer für seichteste Modemusik gegeben. Man wird kaum fehlgehen, wenn man annimmt, dafs die Klavierlehrer, welche auf Etuden und Sonaten wenig Wert legen und viel Salonstücke spielen lassen, einen Kontrakt der bezeichneten Art mit den Musikalienhändlern eingegangen sind; ein Indizium bedenklichster Art ist es auch, wenn die Schüler durch den Lehrer immer nach einer bestimmten Musikalienhandlung gewiesen werden.

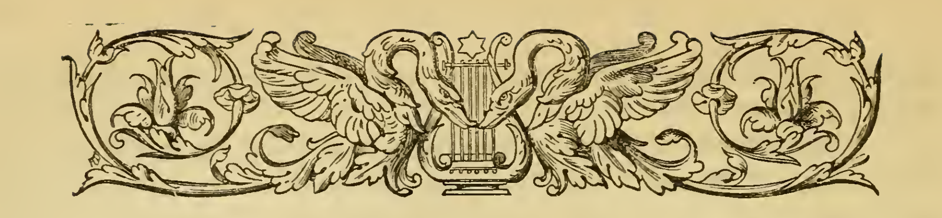
Dieses Freibeutersystem unter dem Deckmantel der Kunst ist ein schwerer Krebsschaden unserer musikalischen Verhältnisse. Von den Mehrausgaben, welche den Angehörigen der Schüler durch dasselbe erwachsen, so dafs sie am Ende die Stunden viel teurer bezahlen als sie meinen, wollen wir absehen; es wird aber durch dasselbe eine Generation grofs gezogen, welcher ganz verkehrte Begriffe von der Kunst durch den Lehrer überliefert sind und welche daher von einem einseitig bornierten Standpunkte aus Künstler und Kunstwerke beurteilt, eine Generation von Dilettanten in dem jetzt verrufenen Sinne des Wortes, d. h. Leute, die ein bifschen musizieren, aber schlecht und ohne Verständnis für poetische Intentionen und höhere Flüge des musikalischen Genies. Der Dilettant von ehedem war ein Musikfreund von guter Bildung, der sich in Musestunden mit Gesinnungsgenossen zusammen fand, um in Andacht neue Werke bedeutender Meister zu studieren, zu geniefsen und zu bewundern; diese Species wird heute immer rarer und lebt eigentlich nur noch in einigen privaten Streichquartetten fort. Der Dilettant von heute ist entweder ein Mensch ohne musikalische Qualitäten, der fehlerhaft Klavier oder noch fehlerhafter Violine spielt oder mit unkultivierter Stimme Lieder von Abt, Gumbert und Kücken (oder neueren Tagesgötzen) singt, oder aber, er ist ein musikalisch gebildeter, der es „nicht nötig hat“, die Kunst als Beruf zu üben, und sich daher be-

rechtigt glaubt, über Künstler und Kunstwerke ein absprechendes Urteil zu fällen.

Unsere Darstellung würde übertreiben, wollten wir den schlechten Geschmack der Menge, die Vorliebe für leichte, gehaltlose Musik ohne eigentlichen Kunstwert, deren Leerheit durch nichtigen Aufputz verhüllt ist, auf die Musiklehrer und Musikalienhändler einzig und allein zurückführen. Eine derselben günstige Disposition und Neigung besitzt der Mensch von Haus aus. Das musikaliche Auffassungsvermögen ist ausbildungsfähig, aber ohne Ausbildung durchschnittlich ziemlich klein, so dafs eine schlichte Kantilene, ein rauschendes Figurenwerk oder die Massenwirkung voller Harmonieen ihm völlig genügt. Aufgabe des Lehrers ist es, diese Keime zu entwickeln und den Geist zu ästhetischen Genüssen zu befähigen, von deren Existenz der Mindergebildete gar keine Ahnung hat. Natürlich mufs der, welcher diese Aufgabe erfüllen soll, nicht allein selbst ein entwickeltes Verständnis, sondern auch die Gabe der Mitteilung besitzen. Beides fehlt der Mehrzahl der Lehrer, besonders der Lehrerinnen, und es ist nichts natürlicher, als dafs sie den primitiven Zustand musikalischer Auffassungsfähigkeit, der ihnen selbst eigen ist und den sie bei anderen vorfinden, erhalten und durch Einführung in die ihm angemessene musikalische Litteratur stabil machen. Der Verleger, der leider auch oft genug in erster Linie auf Gewinn und in zweiter erst auf Kunstanstand sieht, nährt diesen ungebildeten Geschmack durch billig zu beschaffende fade, süfsliche Speise, und die Komponisten, die gern Sekt trinken, produzieren en gros.

Es giebt nur ein Rezept gegen diese Mifsstände: den Musiklehrern auf die Finger sehen!





Das formale Element in der Musik.

Eine wichtige Prinzipienfrage beschäftigt immer wieder aufs neue die musikalischen Ästhetiker und wird bald in diesem, bald in jenem Sinne beantwortet: die Frage nach dem Inhalte der musikalischen Kunstwerke oder — insofern dieselbe notwendigerweise auch mit der Form sich beschäftigen mufs, da eine starke Partei Inhalt und Form identifiziert —: die Frage nach dem Musikalisch-Schönen. Mit einiger Heftigkeit ist der Streit der Meinungen darüber entbrannt seit dem ersten Erscheinen von Hanslicks Schrift vom Musikalisch-Schönen (1854), doch ist die Spaltung selbst alt und mufs es sein; denn da der Musik die Fähigkeit, Stimmungen hervorzurufen, nicht abgesprochen werden kann, auch von jeher zugeschrieben worden ist, so müssen und mufsten die Ästhetiker in der Alternative schwanken, ob es Beruf der Musik sei, bestimmte vom Komponisten intendierte Affekte zu erwecken, indem sie dieselben ihrer Dynamik nach darstellt, oder ob die Kunst vielmehr dann die höchste Stufe der Vollkommenheit erstiegen hat, wenn sie die Seele von der Erscheinungswelt weg in die Welt der schaffenden Kräfte entrückt und nur nach den ihr immanenten Schönheitsgesetzen gestaltet.

Aber nicht allein durch das kleine Häuflein derer geht der Rifs, welche aus edlem Wissensdurst nach dem innersten Wesen der Kunst fragen, sondern auch durch die grofse Schar der schaffenden und interpretierenden Künstler, sowie durch das Gros der Musik-Konsumenten. Wir haben in der That zwei grofse Parteien zu unterscheiden, deren eine in der Musik unter allen Umständen eine aufser dem Bereiche der Musik liegende Bedeutung, eine konkrete Beziehung zu bestimmten Affekten, zu seelischen Erlebnissen, ja wohl gar zu äufseren Ereignissen sucht, sei es nun, dafs diese Beziehungen durch das mit der Musik verbundene Wort direkt gegeben sind, wie im Liede, in der Kantate, der Oper, oder dafs ein Programm

die fessellos schweifende Phantasie in bestimmte Bahnen treibt, oder endlich auch, wie man dann ergänzend anzunehmen gezwungen ist, dafs der Komponist versäumt hat, den durch seine Musik wiedergegebenen Gedankengang anderweit anzudeuten; in dem letzteren Falle fühlt sich wohl jeder mit der Feder gut oder schlecht vertraute Anhänger dieser Richtung verpflichtet, das, was er für die nicht ausgesprochene Intention des Komponisten hält, zu dessen besserem Verständnis auseinanderzusetzen. Einzelne unserer Musikzeitungen bringen uns fast allwöchentlich wahre Monstra derartiger Analysen, und Beethovens Symphonieen, Sonaten und Quartette haben sich längst gefallen lassen müssen, in dieser Weise mit und ohne Geist zerpflückt zu werden. Die ganze Lächerlichkeit derartiger Versuche tritt zu Tage, wenn man zwei von einander unabhängige Analysen desselben Werkes mit einander vergleicht; die Willkür eines derartigen Verfahrens, der gänzliche Mangel an positiven Anhalten geht dann sofort aus ihren Widersprüchen hervor.

Die andere Richtung ist freilich in ihrem Extrem gleich verirrt, sieht in der Musik nur ein ergötzliches Kombinationsspiel gleich den wechselnden Gestaltungen des Kaleidoskops und meint die unleugbare Fähigkeit der Musik, dem Ausdrucke des Wortes zu folgen und ihn zu verstärken, dadurch zu vernichten, dafs sie nachweist, wie derselben Melodie mit gutem Erfolg ganz verschiedene Texte untergelegt werden können und wie derselbe Text tausendfach verschieden komponiert werden kann. Sie schüttet das Kind mit dem Bade aus, indem sie mit der der Musik sicher mangelnden Fähigkeit, bestimmte Gefühle wie Heimweh oder Eifersucht zu schildern, ihr zugleich die Fähigkeit abspricht, Stimmungen zu erwecken, welche den allgemeinen Grundcharakter einer grösseren Anzahl von Affekten bilden. Sicher kann Musik einen elegischen, wehmütigen, oder einen sehnenden, verlangenden, oder einen aufgeregten, stürmischen Charakter haben; ob aber die Trauer dem Verluste der Geliebten oder dem scheidenden Sommer gilt, ob die Sehnsucht Liebe oder religiöses Heilsbedürfnis ist, ob der heldenhafte Ansturm ein endlich erreichtes Glück oder den Kampf mit dem Todfeinde bedeutet, das kann die Musik nicht sagen. Die Verbindung mit der Poesie giebt ihr allerdings jene fehlenden Bestimmungen, aber Wagner irrt, wenn er meint, damit die Grenzen der Musik zu erweitern, dafs er Motiven, die in bestimmter Situation zuerst aufgetreten sind und dort konkrete Bedeutung gewonnen haben, diese konkrete Bedeutung auch für die Folge läfst; wenn auch niemand die Möglichkeit, ja die Geneigtheit des Hörers bestreiten wird, beim Wiedererklingen der Motive jener Situationen sich zu erinnern, so ist es doch ein arger Fehlschlufs, dafs die Musik damit selbst die Fähigkeit bewiesen habe, auch ohne das specialisierende Wort mehr als eine allgemeine Stimmung auszudrücken und darum ähnliches auch ohne Scene und ohne Wort nach einem ungefähren Programm zu leisten vermöge — ganz ab-

gesehen von der Gefahr, durch die Beibehaltung und Weiterbildung des Gebrauchs der Leitmotive einer mechanischen, geistlosen Symbolik in die Arme zu laufen. Ein Genie wie Wagner brauchte diese Gefahr nicht zu fürchten, aber ein weniger geniales Epigonentum verfällt ihr rettungslos. Vielleicht dürfen wir, ohne uns den Vorwurf eines hinkenden Vergleichs zuzuziehen, auf die Attribute der antiken Gottheiten hinweisen; wenn ein Phidias der Pallas Athene den Helm und die Ägis zuerteilt, so will er doch damit nur der Auffassung des Beschauers zu Hilfe kommen durch die Erinnerung an die Bedeutung jener Attribute; eine Frauengestalt mit Helm und Ägis ist aber darum noch lange keine Pallas. So ist auch den Leitmotiven nur eine nebensächliche Bedeutung zuzugestehen, und bei näherer Betrachtung erscheinen sie auch bei Wagner durchaus nicht als der Kern seiner neueren Schöpfungen, wenngleich seine Nachbeter und Anbeter sie dafür ansehen, wie zur Genüge die „Führer“ durch die Musik der Nibelungen, die Analysen Wagnerscher „Tondramen“ in verschiedenen Musikzeitungen und ein Heer von Broschüren beweisen. In inniger Beziehung zu jener prinzipiellen Scheidung der Ansichten über das Musikalisch-Schöne steht eine verschiedenartige Behandlung der musikalischen Darstellungsmittel. Die Vorkämpfer für die obligatorische Bedeutsamkeit der Musik erscheinen als Gegner der historisch gewordenen musikalischen Formen nicht nur, sondern auch der Gestaltungsweise innerhalb dieser Formen. Welche Prinzipien diese Formgebung beherrschen, werden wir sogleich untersuchen; hier sei nur bemerkt, dafs z. B. die Einheit der Tonart von den Gegnern der formalistischen Richtung als ein ganz unnötiger Zwang angesehen wird, dafs sie ferner eine Wiederkehr entwickelter Themen durch die Verarbeitung der Motive überboten zu haben glauben, dafs sie überhaupt eine übersichtliche Gliederung des Tonmaterials als Schematismus verwerfen, die naturgemäfse gemeingefällige Entwickelung einer Melodie in der Oper für eine unberechtigte Hemmung der Handlung halten, mit einem Worte, der Musik nur schmale Rechte gegenüber der Poesie einräumen und ihre eigenen Bildungsgesetze nur in sehr beschränktem Mafse zur Geltung kommen lassen. Wenn diese Beschränkungen in der Oper in gewissem Grade berechtigt sind, so mufs es doch als eine starke Verirrung bezeichnet werden, wenn auch Instrumentalwerke mit Programm in derselben Weise die eigentliche musikalische Gestaltung vermeiden und als lebensunfähige Zwittergebilde auftreten, welche als Opernmusik ohne Text und Scene bezeichnet werden müssen.

Im allgemeinen kann man behaupten, dafs eine charakteristische Verschiedenheit in der Behandlung der musikalischen Mittel besteht zwischen denen, welche der Musik eine anderweite Bedeutung octroyieren, und denen, welche in ihr nichts anderes sehen und suchen als eben Musik; die Verschiedenheit erstreckt sich selbst bis auf das harmonische Material, und die extremsten Zukunftsmusiker

scheuen sich nicht, das Wort auszusprechen, dafs das Wesen der Musik nicht die Konsonanz, sondern die Dissonanz sei, die Konsonanz aber nur etwa in ähnlicher Weise die naturgemäfse Folge bilden müsse, wie sich die Widersprüche des Lebens in des Todes allgleiches Eins endlich auflösen. Der Klassizist sucht statt der schwarzen Fittiche des Todesengels vielmehr die rosenfarbenen Schwingen freundlicher Genien für den Flug seiner Phantasie zu gewinnen; nicht in finstere Abgründe, nicht in das Grauen des von Gewitterstürmen aufgewühlten Oceans führt er uns, sondern zu sonnigen Höhen und lachenden Gefilden, und wenn einmal ein ernsterer Ton angeschlagen wird, so sind's Wolkenschatten, welche nur für Momente den Glanz verdunkeln.

Heute, wo die Werke Wagners die Welt beherrschen, haben wir nicht nötig, für diese Richtung einzutreten; im Gegenteil wird es, wenn wir bekennen, diesen Strömungen nicht feindlich gegenüber zu stehen, sondern uns gern selbst von ihnen mit treiben zu lassen, der ausdrücklichen Versicherung bedürfen, dafs wir dennoch das Wesen der Musik nicht in der Fähigkeit sehen, dem Worte zu folgen und seine Bedeutung zu verstärken, d. h. also Gefühlsvorgänge oder gar äufsere Ereignisse zu schildern, sondern vielmehr in ihren formalen Prinzipien als Kunst. Nicht als Lied, nicht die Programmsymphonie, sondern allein die absolute Musik kann uns Aufschlufs geben über das Wesen der Musik selbst; nur allein wird sie frei und ungehemmt ihre Kräfte entfalten können. Es versteht sich von selbst, dafs damit kein Tadel gegen jene Mischgattungen als solche ausgesprochen ist; nur werden wir zu der Annahme berechtigt sein, dafs die Musik, wenn sie eine Verbindung mit den Schwesterkünsten eingeht, ihre volle Freiheit aufgiebt und gleichsam in Gütergemeinschaft mit jenen tritt. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs damit die Möglichkeit gegeben ist, gelegentlich grofsartiger und intensiver zu wirken, als die einzelne Kunst mit ihren bescheideneren Mitteln wirken kann; dennoch wird die Leistung der einzelnen Kunst, eben weil ihr die volle Freiheit fehlt, nicht so hoch anzuschlagen sein, ja herausgenommen aus jenem Rahmen kann sie sogar dürftig und arm erscheinen.

Die Richtigkeit dieser Ansicht wird sich ergeben, wenn wir in Kürze die Faktoren des specifisch musikalischen Eindrucks entwickeln, besonders aber die Aufmerksamkeit auf das formale Element in der Musik koncentrieren.

* * *

Zunächst haben wir als elementare Faktoren zu unterscheiden die elementare Wirkung des Rhythmus und die elementare Wirkung der Melodie. Es ist eine bisher wohl kaum genügend beachtete Thatsache unseres Empfindens, dafs für die Geschwindigkeit der Aufeinanderfolge regelmäfsiger Schläge oder Bewegungsstöfse,

z. B. für den Hin- und Hergang eines Pendels oder für das Anschlagen einer Glocke, für Hämmern, Klopfen u. dgl., eine ungefähr abgegrenzte Mitte existiert, nach deren beiden Seiten hin wir nicht die Empfindung des Schnelleren und Langsameren, sondern geradezu des Schnellen und Langsamen haben. In einzelnen Fällen bestimmen freilich associative Momente die Empfindung mit, so wird ein Pendel sich schnell zu bewegen scheinen, wenn es sich auffallend schneller bewegt als wir es von einem Pendel gewöhnt sind, z. B. an der in unserem Zimmer hängenden Uhr; ein Mensch wird schnell zu gehen scheinen, wenn er seine Beine viel schneller bewegt, als dies gewöhnlich beim Gehen zu geschehen pflegt. Nichtsdestoweniger existiert für das Pendel ein Mittel, welches nicht das Mittel zwischen den langsamsten und schnellsten üblichen Pendelbewegungen ist, sondern ein davon unabhängiges und abweichendes; das Pendel an einer grofsen Turmuhr bewegt sich sovielmal langsamer als das einer Stutzuhr, dafs die Mitte viel weiter auf die Seite der Langsamkeit fallen müfste, als sie thatsächlich fällt. Um kurz zu sein: die Mitte der Bewegungsgeschwindigkeits-Empfindung fällt ungefähr zusammen mit der Geschwindigkeit des Pulsschlages. Wir sagen ungefähr, denn nach beiden Seiten ist noch ein erheblicher Spielraum gelassen, ehe mit Entschiedenheit die Empfindung der Schnelligkeit oder Langsamkeit sich geltend macht; mit Fechner zu reden: die Schwelle ist nach beiden Seiten eine breite. Ohne eine Norm aufstellen zu wollen oder zu können, möchten wir aus unseren bisherigen Erfahrungen konstatieren, dafs etwa zwischen 60 und 120 Schlägen in der Minute jene breite Mitte liegt. Dafs wirklich der Pulsschlag dabei eine Rolle spielt, scheint auch daraus hervorzugehen, dafs uns in aufgeregter Stimmung, d. h. wenn unser Puls schnell geht, Bewegungen langsamer erscheinen. Es wird gewifs nicht schwer sein, eine umständliche psychophysische Begründung für diese Neigung zu geben, die Zeit von einem Pulsschlage zum anderen als Zeiteinheit aufzufassen; doch würde die genauere Bestimmung der beiden Schwellen eine grofse Anzahl von Versuchsreihen erfordern.

Auf dieser mittleren Empfindung basiert die elementare Wirkung des Rhythmus, sofern wir denselben zunächst einfach als Mafs der Bewegung auffassen. Das Fortreifsende einer schnellen, das Mäfsigende, Bändigende, Hemmende, ja selbst Beängstigende einer langsamen Bewegung sind ohne Frage ganz elementare, von jeglicher Reflexion und Ideenassociation unabhängige Wirkungen. Eine Folge von Schlägen, die vielmal schneller sind als die der Schwelle naheliegenden, werden wir gern durch Zusammenfassen mehrerer Schläge zu einer Zeiteinheit der Mitte nahe bringen, und ebenso werden wir gern die vielmal langsameren durch gedachte, eingeschobene verbinden und so ebenfalls der Mitte nahe kommen.

Diese Gliederung ist freilich ohne anderweite Hilfe kaum möglich; eine endlose Reihe gleichstarker Schläge in Gruppen von drei oder vier zu zerlegen ist eine Arbeit, die den Geist stark anstrengt. Dagegen ist die Gliederung direkt gegeben, wenn jeder dritte oder vierte Schlag stärker ist als die anderen. In dieser Weise regelmäfsig gliedernd ist freilich die verschiedene Dynamik als Accent schon ein entschiedenes Kunstelement, auch die künstlichen Hemmungen und Beschleunigungen der allgemeinen zu Grunde liegenden Bewegungsart durch Zusammenziehung mehrerer Takteinheiten zu Noten längerer Geltung oder durch Auflösung anderer in kleinere Notenwerte — durch Punktierungen, Pausen u. s. w. — sind auf die verschiedene Dynamik zu beziehen, gehören aber erst recht nicht mehr in das Gebiet der elementaren Wirkung, wenn sie auch selbstverständlich als Modifikationen derselben anzusehen sind. Sofern dieselben nicht willkürlich und ordnungslos geschehen, sondern eine gewisse Regelmäfsigkeit aufweisen, werden wir sie als Gestaltungen der elementaren Materials durch ästhetische Prinzipien wiederfinden. Dagegen ist allerdings der verschiedenen Dynamik an sich eine elementare Wirkung zuzuschreiben, welche der der verschiedenen Bewegungsgeschwindigkeit ganz ähnlich ist, sofern die gröfsere Klangstärke als gröfsere Kraft, als ein Wachsen, Schwellen, und umgekehrt die geringere Klangstärke als ein Schwinden empfunden wird.

Neben der elementaren Wirkung des Rhythmus nannten wir die elementare Wirkung der Melodie als elementaren Faktor des musikalischen Eindrucks. Die Melodie als wohlgeordnete Reihe von Tönen verschiedener Tonhöhe und verschiedener Dauer ist freilich kein elementarer Faktor, sondern sogar, wenn wir von der Mehrstimmigkeit absehen, ein vollständiges Kunstwerk. Das Elementare in der Melodie ist aber das, was sie ohne die rhythmische Ordnung und ohne die harmonische Beziehung der Töne nicht ist, d. h. die nackte Veränderung der Tonhöhe.

Da gilt es denn wiederum ein Faktum unseres Empfindens zu konstatieren, freilich ohne den Versuch einer Erklärung. Denn wenn es auch ungefähr eine Mitte giebt, jenseit deren die Töne uns hoch oder tief erscheinen, welche Mitte im allgemeinen mit der Mitte der für uns überhaupt wahrnehmbaren Töne zusammenfallen, im besonderen aber der Mitte der für ein Instrument oder eine Singstimme erreichbaren Töne entsprechen wird, so giebt es doch keine Erklärung für die Empfindung der Höhe und Tiefe selbst. Dafs dieselbe von der langsameren oder schnelleren Schwingungsfolge abhängt, ist bekannt; in der Empfindung der Tonhöhe ist jedoch von dieser Beziehung nichts zu spüren. Selbst die häufig ausgesprochene Bemerkung, dafs die tieferen Töne uns schwerer, massiger, plumper erscheinen als die leichten, beweglichen, hohen, ist nur mit Reserve zu bestätigen, denn staccato vorgetragene schnelle

Bafsfiguren im pianissimo haben ganz bestimmt nichts Schwerfälliges und dürften an Flüchtigkeit und gespensterhafter Körperlosigkeit mit den höchsten Flöten- oder Violinfiguren rivalisieren. Doch ist allerdings im allgemeinen zu konstatieren, dafs hohe Töne beweglicher erscheinen, tiefe dagegen lastender. Unzweifelhaft erscheinen uns die sogenannten hohen Töne heller, die tiefen dunkler, und der Übergang aus den dunkleren in die helleren und umgekehrt erscheint als ein Steigen und Fallen. Der Wechsel der Tonhöhe bringt also eine elementare, durch keine Reflexion hinwegzuschaffende Wirkung hervor, welche sich etwa einem Emporziehen und Herablassen vergleichen läfst. Der langausgehaltene Ton erscheint als Stillstand dieser Bewegung, als Ruhepunkt.

Überblicken wir die elementaren Faktoren, so finden wir in dreifacher Weise den Gegensatz von positiver und negativer Bewegungsart vertreten, nämlich als Beschleunigung und Verlangsamung, als Schwellen und Schwinden und als Steigen und Fallen. Es leuchtet ein, dafs durch diese Wirkungen auf unser Empfinden die Musik die Seele ganz ähnlich bewegen mufs, wie Affekte sie bewegen, dafs daher der Verlauf eines Musikstückes den Eindruck eines seelischen Geschehens machen kann, vorausgesetzt, dafs ästhetische Prinzipien in jenen elementaren Bewegungsakten zur Geltung kommen und das Geschehene zu einem nach natürlichen Gesetzen Verlaufenden machen. Jedenfalls geben die elementaren Faktoren die Erklärung für die Möglichkeit, die Musik in der Verbindung mit dem Worte zur Interpretation der Gefühlsvorgänge zu machen; die Darstellungsfähigkeit der Musik liegt also direkt in der Wirkung der elementaren Faktoren. Die chromatischen Skalen, die rauschenden Violinfiguren mit reichlicher Benutzung fremder Durchgangstöne, die schroffen Wechsel der Dynamik, die oft genug harmonisch undefinierbaren Säuseleien, welche die moderne illustrierende Musik so reichlich verbraucht, rechnen durchaus mit jenen elementaren Wirkungen, und es ist keine thörichte Prüderie, wenn die Formalisten jene Mittel in gewissem Grade perhorrescieren, wenigstens vor ihrem häufigen Gebrauche warnen. Die chromatische Skala steht in der That, wo sie in schnellem Tempo zur Verwendung kommt, der stetigen Veränderung der Tonhöhe sehr nahe und kann oft ohne merklichen Unterschied in der Wirkung durch dieselbe ersetzt werden; als Beispiel sei nur der „Fliegende Holländer" genannt, wo die häufigen chromatischen Bafsfiguren, welche ohne Frage den die See aufwühlenden Sturm malen sollen, ebensogut durch einfaches Hinaufgleiten eines Fingers auf der Saite hervorgebracht werden können, wie durch eine die Halbtöne trennende Applikatur. Dergleichen ist durchaus naturalistisch. Dagegen findet der ästhetische Genufs, den die Formalisten vom musikalischen Kunstwerk haben, erst seine Erklärung durch die Prinzipien der Formgebung selbst.

Was ist nun aber musikalische Form? welches sind die ästhetischen Prinzipien, von denen durchdrungen die elementaren Wirkungsmittel zur Krystallisation gebracht werden? — Wir deuteten schon vorher darauf hin, dafs die Melodie als geordnete Reihe harmonisch bezogener Töne ein fertiges Kunstwerk sei. Es handelt sich darum, festzustellen, was unter dieser harmonischen Bezogenheit zu verstehen ist.

Man ist gewohnt, die Harmonie in einer Reihe mit dem Rhythmus und der Melodie zu nennen. Doch ist diese Zusammenstellung nicht ganz unbedenklich, sobald man Rhythmus und Melodie in dem eben entwickelten Sinne elementarer Faktoren fafst, was freilich gewöhnlich nicht geschieht. Die Harmonie ist kein elementarer Faktor, die Wirkung selbst des einzelnen Accordes können wir nicht als eine elementare bezeichnen; die resultierende Empfindung der Konsonanz oder Dissonanz setzt einen Vergleichungsakt voraus, dem ähnlich, welcher eine Tonfolge gefällig oder widersinnig findet. Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dafs in der That ganz dieselben Prinzipien für Tonfolgen wie für Zusammenklänge mafsgebend sind. Sofern die Melodie etwas anderes ist als blofse Veränderung der Tonhöhe, sofern sie Steigung und Fall durchaus nur stufenweise geschehen läfst, d. h. die Verhältnisse einer diatonischen Tonleiter innehält, ist sie nicht mehr nur sie selbst, sondern ist bereits von dem Prinzip der Harmonie durchdrungen. Moritz Hauptmann sagt in seiner „Natur der Harmonik und Metrik“: Die melodische Folge als Zusammenklang gesetzt, ist Dissonanz und setzt damit die Melodie bereits voraus als Folge harmonisch bezogener Töne. Wir können aber umgekehrt auch sagen: die Harmonie in ein Nacheinander ihrer Elemente zerlegt, ist musikalische Melodie. So führt die Harmonie direkt über zur Musik als Kunst, aber doch nur, indem sie das rohe Material des elementaren Faktors der Melodik für die Kunst verwendbar gestaltet und sozusagen behauene Steine aus der formlosen Masse bildet. Die Harmonie selbst ist trotzdem noch immer kein Kunstprinzip, vielmehr von der Natur als Mittelglied für den Übergang zu künstlerischer Gestaltung gegeben.

Das Wesen der Harmonik erklärt sich aus gewissen akustischen Phänomenen, aus gewissen innigen Wechselbeziehungen zwischen der Natur der tönenden Körper und der Konstruktion des die Töne auffassenden menschlichen Gehörorgans. Bekanntlich sind diese Phänomene das der Obertöne und das der Kombinationstöne. Die Auffassung von Tönen im Sinne von Klängen, welche sich durch die Zusammensetzung des einzelnen Klanges aus der Reihe der Obertöne erklärt, ist die erste logisch-kritische Thätigkeit unseres Geistes beim Musikhören oder Musikschaffen. Sie ist daher der eigentliche Anfang der Kunst. Denn nun beginnt die Verkettung der Beziehungen — die verschiedenen Klänge, welche nacheinander

oder gleichzeitig vertreten sind, werden wieder ebenso wie die einzelnen Töne auf einander bezogen und treten zu Klanggruppen zusammen, die ebenso ihre einheitliche Beziehung zu einem mittleren Klange, der Tonika, finden, wie die Töne desselben Klanges zum Klanghaupttone. Wir erhalten daher über dem Begriffe der Konsonanz den weiteren der Tonalität. Die Tonfolge wie der Zusammenklang kann nicht willkürlich sein, ohne zu mifsfallen, die innere Einheit in der Verschiedenheit, welche zuerst als konsonanter Accord und ausgeprägte Tonart auftritt, macht also in der That aus den rohen Elementen der Tonhöhenveränderung brauchbares Material für die Bildungen der Kunst. Die Natur weist durch die harmonischen Phänomene direkt auf die Wege zur musikalischen Formgebung hin. Sehen wir nun zu, wie sich allein durch die wechselnde Geltendmachung der Prinzipien der Einheit und der Mannigfaltigkeit gleichsam von selbst die Bildungsgesetze für das musikalische Kunstwerk ergeben.

Zunächst wird die Tonfolge oder Accordfolge durch Aufhebung der Willkürlichkeit, durch die Bedingung der Übersichtlichkeit und des inneren Zusammenhangs zum organischen Bilden, zum Werden, Wachsen. Als solches erscheint schon die Harmonieverkettung, wenn aus einem Duraccorde der Duraccord seiner Quinte gleichsam herauswächst, oder wenn er unter sich Wurzeln treibt in den Durakkord seiner Unterquint. Weiterhin haben wir aber noch deutlicher das Bild des organischen Wachsens in der musikalischen Themenbildung aus rhythmisch-melodischen Motiven; wie der Halm immer neue Glieder emportreibt, so schiefst Motiv an Motiv, sei es, dafs dasselbe Motiv in anderer Tonlage wiederholt wird, oder dafs ein anderes dazwischen tritt, immer die Einheit in der Mannigfaltigkeit wahrend. Die Themenbildung wird zur musikalischen Steigerung, wenn die Motive in höhere Tonlage sich hinaufarbeiten, oder wenn sie rhythmisch lebendiger gestaltet oder harmonisch pikanter gewürzt werden, ohne doch ihren melodisch-rhythmischen Grundcharakter zu verändern. Schon die dynamische Steigerung allein, sei es durch stärkeres Spiel derselben Instrumente oder durch Vermehrung der Zahl der Instrumente, auf der Orgel durch Anziehen kräftigerer Register oder Übergang auf ein Manual mit stärkeren Stimmen, auf dem Klavier durch vollgriffigeres Spiel, vermag diesen Eindruck hervorzubringen.

Am gewordenen, d. h. von dem in der Erinnerung sich aus dem Nacheinander allmählich zum Miteinander aufbauenden Tonstücke erscheint Einheit in der Mannigfaltigkeit als Symmetrie, nämlich als Parallelität rhythmischer Glieder, als Wiederkehr von Themen, als pyramidale Gipfelung der Melodie, als Wiederkehr der Tonarten, überhaupt als Ebenmafs in der ganzen Anlage.

Aber es kann auch die Verschiedenheit sich hervortretend geltend machen gegenüber der Einheit, so dafs das Prinzip des

Kontrastes zur Erscheinung kommt, welcher, sofern er nicht Disparates, sondern Disjunktes einander gegenüberstellt, einer höheren Einheitsbeziehung nicht entbehrt. Der Kontrast erscheint zuerst in der einfachen Ton- oder Accordfolge als Auftreten eines anderen Klanges, weiter als Wechsel der Tonart, als Auftreten eines zweiten, vom ersten in Tonart, Rhythmik und Dynamik unterschiedenen Themas, in der Fuge als der dem Führer gegenübertretende Gefährte, in der Doppelfuge als zweites Subjekt, für gröfsere mehrsätzige Formen als ein ganz anders angelegter zweiter Satz u. s. w. Auch die Pause kann als künstlerisches Wirkungsmittel kontrastierend zur Verwendung kommen.

Das Aufeinanderplatzen der Gegensätze, der Kampf der kontrastierenden Elemente im Miteinander wird zum Konflikt, zunächst in der Dissonanz als Widerspruch zugleich vertretener Klänge gegen einander, im Sonatensatz als Durchführungsteil, der die Themen zerstückt und die Motive durch einander wirft, als teilweise oder gänzliche Verkoppelung der beiden kontrastierenden Themen, oder auch nur durch Übergang der rhythmischen Eigentümlichkeit des einen in das harmonische Beiwerk des anderen, als Auftreten des Hauptthemas in der Tonart der Nebenthemas, und was sonst dergleichen der Komponist an geistreichen Kombinationen ersinnen mag.

Der Konflikt bedingt endlich die ästhetische Versöhnung, die letztmalige Geltendmachung des Prinzips der Einheit über dem der Mannigfaltigkeit. Dieselbe finden wir als Auflösung der Dissonanz, als Wiedergeburt der Themen aus den Wirren des Durchführungsteils, im Sonatensatze als schliefsendes Auftreten des zweiten Themas, welches wir als Kontrast des ersten kennen lernten, in der Tonart des ersten Themas, überhaupt als breite endliche Festsetzung der Haupttonart, in den grofsen Formen als Übereinstimmung des Schlufssatzes in Charakter und Tonart mit dem ersten Satze. Stand der erste Satz in einer Molltonart, so erscheint auch wohl der letzte Satz in der verwandten gleichnamigen Durtonart, den Schleier, welcher über dem Moll liegt, hinwegziehend und dasselbe zum helleren, freudigeren Dur verklärend.

* * *

Die vorstehende Skizze der musikalischen Formgebung ist bei aller Kürze doch ziemlich erschöpfend; sie erklärt Klangfolge, Tonartenordnung, Themenbildung, Durchführung, Engführung und zwar einzig aus der Geltendmachung der Prinzipien der Mannigfaltigkeit und der Einheit an den elementaren Wirkungsmitteln der Musik. Unzweifelhaft vermag die Musik, wenn sie in dieser Weise Kunstgestaltung gewonnen hat, nicht nur zu ergötzen, sondern auch zu ergreifen und zu erschüttern, ohne dafs sie nachzuahmen, zu schildern, darzustellen brauchte; vielmehr kann sie ohne Beziehung

zum Verlauf von Seelenzuständen oder gar äufseren, unsere Stimmung leitenden Ereignissen, nur nach den ihr gleichsam immanenten, jedenfalls sich für sie wie von selbst ergebenden Gesetzen die der Phantasie entsprungenen Keime zur gedeihlichen Entwickelung bringen, und wird dann mindestens um nichts tiefer zu stellen sein als jene einer andauernden Reflexion entsprungenen und durch den abwägenden Verstand weiter ausgebildeten Kunstformen, welche dem Verlauf eines Tonstückes ein gedankliches Progamm unterlegen, welche die gesamte Musik zum — Symbol machen. In der Musik ist so gut wie in den bildenden Künsten die Symbolik eine Möglichkeit, aber nicht eine Notwendigkeit; der vieldeutige Ausdruck eines sinnenden Menschenantlitzes gewinnt nicht an künstlerischem Wert, an Schönheit durch einen Namen, durch eine Unterschrift, ein Motto, so sehr es auch die Maler und Bildhauer lieben, ihren Werken Titel zu geben. Der Name wird vielmehr aus der reichen Fülle dessen, was das Bildnis für unser Empfinden und für unsere Phantasie sein kann, nur einen kleinen Teil herausgreifen, und es ist fraglich, ob nicht häufig ein vortreffliches Bild durch einen unglücklich gewählten Titel seiner Wirkung teilweise oder ganz verlustig geht. Geradeso kann eine Musik von undefinierbarem Stimmungsgehalt, die ohne Titel vorzüglich wirkt, durch ein untergelegtes Programm als vollständig verfehlt, als geradezu lächerlich erscheinen. Die moderne Sucht, auch dem kleinsten Klavierstück wenigstens einen Namen zu geben, hat schon manche Komposition zur Farce gemacht, die eigentlich recht gute Musik ist. Freilich wird ja alle Musik, sicher die beste, einer Stimmung des Komponisten entsprungen sein und diese ausprägen; andererseits ist es unvermeidlich, dafs die Stimmung, welche das Stück geschaffen, oder die in ihm lebt, den Hörer erfafst und sich ihm mitteilt; besonders werden diejenigen Kompositionen, welche nicht reflektierend ein Programm illustrieren, sondern gleichsam ganz frei aus dem Herzen herauswachsen, am sichersten den Hörer in jeder Stimmung empfänglich finden, und das unschuldige Spiel des gegenstandslosen Affektes wird am sichersten seine Seele läutern, seine Stimmung mildern, also lösend, heilend wirken. Das ist ja das Herrliche an der Kunst, dafs sogar die Werke ihre Schöpfer selbst erheben und dafs die Klage, welche sein gequältes Herz in Tönen ausströmt, durch die schöne Form, welche sie gewonnen, wie lindernder Balsam ihn erquickt, ihn tröstet. Die Beziehung zur Erscheinungswelt, welcher seine Schöpfung entsprang, geht sogar für den Künstler selbst verloren, seine Stimmung verallgemeinert sich durch ihre Ergiefsung in die Formen des musikalischen Kunstwerkes, und es ist eine Art Hyänenarbeit, welche die Analytiker mit innigem Behagen betreiben, wenn sie die Wurzeln des Kunstwerkes bis in die Seele des Komponisten hinein verfolgen und sich an dem Erdklumpen erfreuen, aus dem die Blume ihren Lebenssaft gesogen.

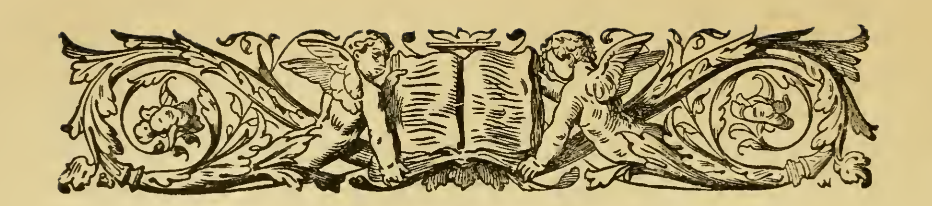
Associative Momente gesellen sich freilich gern und schnell, meist unbemerkt, zum Genufs des musikalischen Kunstwerkes; derselbe ist dann dem Genusse zu vergleichen, den das Landschaftsbild oder auch die Landschaft selbst, die Naturbetrachtung gewährt. Eine schöne Landschaft, sei es auf dem Bilde oder in der Natur, hat gewifs Stimmung, d. h. sie ist gerade so gut imstande, durch ihre Formen und Farben Stimmung zu erwecken wie die Musik, aber niemand wird es einfallen, ein Gemälde, das nichts sein will als ein Stück Natur, zu verdammen. Es ist nicht nötig, dafs das fallende Laub, der rieselnde Bach an die Vergänglichkeit gemahnen und dadurch unsere Wehmut erwecken, wenn dies auch oft genug geschehen mag; ebenso wenig ist die Wirkung der blühenden hellen Sommerlandschaft auf die Association des Gedankens an die strotzende Fülle der sommerlichen Vegetation zurückzuführen. Wäre dies notwendig, so könnte eine Winterlandschaft nur einen traurigen oder beängstigenden Eindruck machen, da das Leben in Bande geschlagen ist und alle Vegetation stockt. Es verhält sich aber ganz anders. Nicht jene Reflexionen bedingen den Eindruck der Landschaft, sondern ihre Formen, ihre Gestaltung selbst in ihrer Besonderheit ohne Rückblick auf das Gewesene, ohne Vorblick auf das Kommende, nicht was die Landschaft bedeutet, sondern was sie in ihrer Totalität wie in ihren Einzelheiten ist. Jeder Baum, jede Blume darin wirkt auf uns ein und trägt ihren Teil bei zu der träumerischen Stimmung, die der Naturgenufs erweckt; weit entfernt davon über das, was wir sehen, zu reflektieren, werden wir vielleicht mit unseren Gedanken in ganz heterogene Gebiete schweifen, während von der Landschaft nur etwas wie die Beleuchtung als ein milder Reflex in unsere Seele fällt. Trotzdem würden wir uns selbst belügen, wollten wir uns vorreden, die Beschaffenheit der Landschaft wäre gleichgültig für unsere Stimmung. Lotze giebt in seiner „Geschichte der Aesthetik," in der Kritik von Herders „Kalligone" eine feine Darstellung unseres Empfindens beim anschauenden Naturgenufs; er sagt: „Nicht nur in die Lebensgefühle dessen dringen wir ein, was an Art und Wesen uns nahe steht, in den fröhlichen Flug des Vogels oder die zierliche Beweglichkeit der Gazelle; wir ziehen nicht nur die Fühlfäden unseres Geistes auf das kleinste zusammen, um das engbegrenzte Dasein eines Muscheltieres mitzuträumen und den einförmigen Genufs seiner Öffnungen und Schliefsungen; wir dehnen uns nicht nur mitschwellend in die schlanken Formen des Baumes aus, dessen feine Zweige die Lust anmutigen Schwebens und Beugens beseelt; mit einer ahnungsvollen Kraft der Deutung vielmehr, die alle bestimmte Erinnerung an unsere eigene Gestaltung entbehren kann, vermögen wir selbst die fremdesten Formen einer Kurve, eines regelmäfsigen Vielecks, irgend einer systematischen Verteilung von Punkten als eine Art der Organisation oder als einen Schauplatz aufzufassen, worin mit

namenlosen Kräften sich hin- und herzubewegen uns als ein nachfühlbares charakteristisches Glück erscheint. Und so wirken denn alle räumlichen Gebilde auf uns, sofern sie Symbole eines von uns erlebbaren eigentümlichen Wohls oder Wehes sind.“ Dieser anschauende Genufs der Gestaltungen der Erscheinungswelt, welche in der That in ganz ähnlicher Weise durch elementare Faktoren zu Gegenbildern unseres Ich werden, wie wir die elementaren Faktoren in der Musik zu Gleichnissen unseres Seelenlebens werden sahen, hat sein vollständiges Analogon im Genufs der musikalischen Kunstwerke. So gewifs der Gesang der Vögel, das Säuseln des Windes, das Rauschen des Wasserfalles, das Klappern der Mühle, das Stampfen des Kupferhammers uns in eine träumende Stimmung versetzen kann, deren Grundcharakter durch die Einförmigkeit jener Laute, durch die regelmäfsigen Pulsschläge jener Lebensäufserungen bedingt ist, ohne dafs irgend welche Associationen notwendig hinzukommen müfsten, um den Eindruck zu dem zu machen, was er ist, etwa die Vorstellung der lustigen, gefiederten Sänger und ihrer kleinen Neckereien, oder die der geschäftigen grofsen Welt, der ländlichen Einsamkeit oder gar des eisernen Ganges des Weltgefüges — eben so sicher wird sich das reichere Leben eines Musikstückes durchleben lassen, ohne jede Association, wenigstens ohne jede, welche den Eindruck wesentlich bestimmen müfste. Vielfach bildet man sich wohl ein, dafs gewisse musikalische Bildungen mit Notwendigkeit die Erinnerung an die Erscheinungswelt wachrufen, welche doch eine derartige Wirkung nur fakultativ haben, wenn ein Programm oder die Scene darauf hinweist, z. B. dafs jene vielbeliebten säuselnden Figuren der Streichinstrumente, als deren berühmtestes Beispiel wir das „Waldweben“ in Wagners „Siegfried“ vor dem Gesange des Waldvögleins nennen wollen, notwendig die Vorstellung des in den Blättern säuselnden Windes hervorrufen. Das ist ein Irrtum; vielmehr bringen jene Klangwirkungen nur eine ähnliche Stimmung hervor wie sie auch das Säuseln des Windes in der Waldesstille hervorbringen kann. Wenn wir bei dem einen uns des anderen erinnern, so ist das der Effekt einer Gewöhnung, welche wir dem Theater und der Liedkomposition verdanken. In diesen Fällen hat die musikalische Gestaltung eine symbolische Bedeutung gewonnen, die zum Teil sogar konventionell ist, etwa wie uns die langsamen Akkordfolgen des Chorals auch ohne Text auf die Kirche hinweisen. Derartige Beispiele stehen nicht vereinzelt da, es entstünde sogar die Gefahr, dafs die Musik sich im grofsen Mafsstabe in solche symbolische Darstellungen verlöre, wenn nicht der wechselnde Geschmack und die fortschreitende Ausbildung der Darstellungsmittel dafür sorgte, dafs eine neue Zeit immer die usuellen Symbole der alten über Bord wirft.

Die Notwendigkeit der Hervorrufung bestimmter Associationen durch rein musikalische Mittel bestreiten wir also durchaus, wenn

wir auch der Musik die Fähigkeit zuerkennen, nicht nur bestimmte Stimmungen zu erwecken, sondern sogar Gefühlsvorgänge durch die Nachahmung der Dynamik der Affekte zu schildern, ja selbst äufsere Ereignisse zu illustrieren, sobald unsere Vorstellung durch das begleitende Wort im Gesange, durch die Scene in der Oper in bestimmter Weise angeregt wird. Die allgemeinen Fähigkeiten der Musik werden dann konkret zu Illustrationen. Die Frage bleibt nur, ob die Wirkung der Kunst und ihre Leistung dann eine gesteigerte ist, wenn sie den konkreten Fall illustriert, wenn aus der unendlichen Fülle von seelischen Erlebnissen, welche die Musik durch ihre Bewegungsformen darstellen kann, ein einzelner konkreter Fall durch die gegebenen Beziehungen zur Erscheinungswelt herausgenommen ist, oder wenn sie uns aus der Erscheinungswelt in die Welt der schaffenden Kräfte selbst einführt. Wir meinen: in letzterem Falle. Doch wird die Frage wohl ewig die beiden einander widersprechenden Antworten finden.





Programmmusik, Tonmalerei und musikalischer Kolorismus.

Mag der Himmel verhüten, dafs jemand im Eifer des Docierens über Nutzen, Berechtigung und Vorteil des Programms dem alten Glauben abschwören sollte mit dem Vorgeben, die himmlische Kunst sei nicht um ihrer selbst willen da, sie finde kein Genüge in sich, entzünde sich nicht am eignen Gottesfunken und habe nur Wert als Repräsentantin eines Gedankens, als Verstärkung des Wortes! Wenn zwischen einer solchen Versündigung an der Kunst und der gänzlichen Ablehnung des Programms gewählt werden müfste, dann wäre unbedingt vorzuziehen, eine ihrer reichsten Quellen eher versiegen zu lassen, als durch Verleugnung ihres Bestehens durch eigene Kraft ihren Lebensnerv zerschneiden zu wollen. Das Gefühl inkarniert sich in der reinen Musik, ohne wie es bei seinen übrigen Erscheinungsmomenten, bei den meisten Künsten und insbesondere bei denen des Wortes der Fall ist, seine Strahlen am Gedanken brechen, ohne notwendig sich mit ihm verbinden zu müssen. Wenn die Musik einen Vorzug vor den andern Mitteln besitzt und der Mensch durch sie die Eindrücke seiner Seele wiedergeben kann, so hat sie diesen Vorzug jener höchsten Eigenschaft zu danken, jede innere Regung ohne Mithilfe der so mannigfachen und doch so beschränkten Formen des Verstandes mitteilen zu können, was diese schliefslich doch nur ermöglichen, indem sie unsere Affekte bestätigen und beschreiben. Die volle Intensität der letzteren unmittelbar ausdrücken können sie nicht oder nur annähernd, weil sie gezwungen sind, es durch Bilder und Vergleiche zu thun. Die Musik dagegen giebt gleichzeitig Stärke und Ausdruck des Gefühls; sie ist verkörperte, fafsbare Wesenheit des Geistes .... Das Gefühl selbst lebt und leuchtet in der Musik ohne

bildliche Verkleidung, ohne vermittelnde That, ohne vermittelnden Gedanken .... Einzig in der Musik hebt das lebendig gegenwärtige, ausstrahlende Gefühl den Bann auf, welcher mit den Leiden irdischer Ohnmacht unsern Geist belastet."

Hier könnte ich abbrechen, den Namen des Autors dieser weisen und wahren Zeilen darunterschreiben und alles weitere dem Leser überlassen. Ich würde dann schon ungefähr das gethan haben, was ich thun will, nämlich einen Beitrag liefern zur Ausgleichung des Gegensatzes zwischen den Verfechtern der Programmmusik und denen der absoluten Musik. Ist doch gerade der Mann der Verfasser jener Worte, den man als den Vertreter der extremsten Richtung der Programmmusik anzusehen gewohnt ist — Franz Liszt.*) Wenn ich dennoch diesen Aussprüchen des von seinen Anhängern ebenso glühend verehrten wie von seinen Feinden verunglimpften Meisters einige specialisierende Gedanken nicht über die absolute, sondern über die darstellende Musik folgen lasse, so geschieht dies hauptsächlich, um die in der Überschrift genannten Begriffe, die vielfach konfundiert werden, schärfer zu unterscheiden und besonders den letzten bisher weniger beachteten dem Gemeinbewufstsein näherzurücken und ihn in die ästhetische Terminologie einzuführen.

Von jeher hat das Kolorit in der Musik so gut eine Rolle gespielt wie in der Malerei. Selbst in der unisonen, unbegleiteten Vokalmusik der urältesten Zeiten konnte es nicht unbeachtet bleiben, dafs derselbe Gesang ganz anders klingt, wenn er von einer Bafsstimme statt von einer Tenorstimme, oder wenn er von einer Frauenstimme statt von einer Männerstimme vorgetragen wird, ja dafs die verschiedene Klangfarbe des tiefen und hohen Registers derselben Stimme dem Kolorit einen bedeutsamen Anteil an der Wirkung des Gesangsvortrags anweist. In neuester Zeit tritt aber die Verwertung des ästhetischen Eindrucks der Klangfarben in einer Weise in den Vordergrund, dafs man berechtigt ist, vom Kolorismus als einer ausgeprägten Kunstrichtung unserer Tage zu reden. Dafs durch die damit bewirkte Verfeinerung des musikalischen Farbensinns und die erhöhte technische Beherrschung der Farbengebung der Kunst ein wesentlicher Fortschritt, ein wirklicher Zuwachs zu Teil werden mufs, möchte wohl nur blinde Voreingenommenheit leugnen. Andererseits mufs aber aufs ernstlichste vor der Gefahr des Kolorismus gewarnt werden: nur zu leicht wird über der schimmernden Hülle die Geringwertigkeit des Kerns übersehen, den sie birgt, nur zu leicht täuscht die glänzende Gewandung über die schlotterigen, kraft- und saftlosen Formen, die

---

*) Berlioz und seine Harold-Symphonie. Heft 35 und 36 der „Sammlung musikalischer Vorträge" (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1881). Abdruck aus dem 4. Bande der Gesammelten Schriften von Franz Liszt (herausgegeben von L. Ramann).

sie bekleidet. Ein künftiger neuer Klassizismus, der die Errungenschaften des Kolorismus assimiliert und absorbiert, wird erst den vollen Wert desselben offenbaren. Damit soll keineswegs geleugnet werden, dafs die Gegenwart Kunstgebilde von tief ergreifender ästhetischer Wirkung hervorbringt; aber diese Wirkung beruht, wie man bei näherer Betrachtung kaum leugnen wird, vielfach auf der einseitigen Ausbeutung und meisterlichen Beherrschung eines einzelnen Darstellungsmittels, eben des Kolorits. Diese einseitige technische Meisterschaft ist aber ohne allen Zweifel als eine Art Virtuosentum zu bezeichnen; beim Kolorismus in der Malerei ist man darüber längst im klaren — in der Musik scheint man es bisher noch nicht recht bedacht zu haben.

Um zunächst den Begriff des musikalischen Kolorismus durch ein lebendiges Beispiel zu illustrieren, sei an Brahms' „Rhapsodie" (Fragment aus Goethes „Harzreise im Winter") erinnert, die für Altsolo, Männerchor und Orchester geschrieben jedem, der sie gehört und verstanden, als ein Nachtbild menschlichen Empfindens erinnerlich ist, wie es düsterer kaum gedacht werden kann. An dieser Wirkung hat die Wahl der Klangfarben einen sehr bedeutsamen Anteil, der elegische Klang der Solo-Altstimme, den nirgends der helle Klang des Soprans aufhebt, die gesättigte, aber gedämpfte Fülle der Männerstimmen, denen nur die tiefere Hälfte des Tongebietes zu Gebote steht, die auf tiefe Lagen beschränkte Behandlung der Streichinstrumente — ich denke, die düstere Stimmung ist allein schon durch diese Instrumentierung gegeben, und der Komponist hat mit dem übrigen halbe Arbeit. Dafs ein Pfuscher trotz der raffiniertesten Wahl der Instrumente und Stimmcharaktere die Stimmung doch noch verfehlen könnte, soll nicht bestritten werden; es ist aber interessant, zu verfolgen, wie herrlich bei Brahms das Kolorit mithilft.

Dieses Rembrandtsche Helldunkel ist jetzt sehr in der Mode; und wenn auch nicht jeder ein Rembrandt ist wie Brahms, so verfehlt doch die Anwendung des fahlen Lichtes allein schon nicht einen gewissen Effekt hervorzubringen, der bei den speciellen Freunden des Kolorismus Erfolg bedeutet. Was wir bei näherer Betrachtung in diesem Dämmerlichte zu erkennen vermögen, die Sujets dieser Tonbilder, sie sind oft herzlich unbedeutend, und doch — ein interessantes Werk! ein bedeutendes Werk! hören wir hier und dort und gerade von seiten derer, welche mit ihrem Urteil auf der Höhe der Zeit zu stehen scheinen, aussprechen. Und wahrhaftig, man kann ihnen nicht ganz Unrecht geben. Es ist auch interessant, zu sehen, was sich allein durch das Kolorit machen läfst. Ich will nicht weiter specialisieren, kein Beispiel mehr anführen. Das Brahmssche Werk habe ich nur zur vorläufigen Erklärung des Begriffs erwähnt. Da es sich um eine Signatur unserer Zeit handelt, um Hervorhebung einer herrschenden Richtung, so

wird unschwer jedermann erkennen, wo der Kolorismus auf ihn wirkt und wo die thematische Gestaltung. Denn das ist ja die Kehrseite der Medaille, dafs die Koloristen, die Meister oder Jünger und Lehrlinge, welche dem Ideale origineller Farbengebung nachjagen, darüber die Hauptsache leicht aus dem Auge verlieren, die Erfindung prägnanter Themen, die sichere Zeichnung der Figuren, welche sie zu beleuchten haben.

Je nach dem in Bewegung gesetzten Apparat ist das Gebiet des Kolorismus ein beschränkteres oder weiteres; am weitesten dehnt es sich natürlich da aus, wo ein Ensemble vieler Instrumente zusammenwirkt, also in der Komposition für Orchester oder für Singstimmen oder Soloinstrumente mit Orchester. Die Kunst der Instrumentation im modernen Sinne ist nicht die des rechten Gebrauchs der Instrumente in Hinsicht auf ihren Tonumfang und ihre Technik, sondern die der rechten Ausnutzung ihrer eigenartigen Klangfarben, ja der verschiedenen Klangfarben ihrer einzelnen Register. Die Beschränkung auf ein oder wenige Instrumente zieht die Grenzen eng und weist dem Kolorismus besonders die Ausnutzung der Klangverschiedenheit der Register desselben Instrumentes zu. Bei der Orgel bedeutet das noch immer sehr viel, denn sie ist thatsächlich eine Kombination einer grofsen Anzahl von Blasinstrumenten verschiedener Klangfarbe; die Kunst der Registrierung ist die Kunst des Kolorirens. Vom dumpfen Ton der Hohlflöten oder dem ätherischen der Äoline bis zur Stentorstimme der Posaunenregister — welch ein Abstand! Dem Klavier ist durch die Verschiebung oder die allmählich veraltete Dämpfung, den Streichinstrumenten durch Aufsetzen der Sordinen, den Hörnern durch Stopfen die Anwendung wirklich verschiedener Klangfarben ermöglicht. Aber selbst ohne diese Veränderungen der natürlichen Töne der Instrumente hat der Kolorismus noch ein weites Feld. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs der einzelne Ton schon vermöge seiner Tonhöhe eine eigene ästhetische Qualität besitzt. Je höher oder je tiefer ein Ton ist, desto intensiver wirkt er durch seine absolute Tonhöhe; die geringste Charakteristik haben die Töne mittlerer Lage. Dafs solchergestalt die Tonhöhe selbst als koloristisches Element wirkt, bewies uns bereits das Beispiel der Brahmsschen Rhapsodie. Hoch ist hell, tief ist dunkel. Man mufs wohl die ästhetische Wirkung der absoluten Tonhöhe zurückführen auf die Wirkung von Steigen und Fallen der Tonhöhe: das hohe wirkt wie das gestiegene, das tiefe wie das gefallene, ähnlich, wie wenn von dem Niveau mittlerer Tonhöhe zum hohen erst emporgestiegen, zum tiefen erst hinabgestiegen wäre. Das gilt wieder für den besonderen Umfang jedes Instrumentes. Die höchsten Töne des Hornes fallen in die Mittellage des gesammten Tongebietes, wirken aber ästhetisch nicht als mittlere, sondern als hohe; umgekehrt wirken die tiefsten Töne der Flöte, welche ebenfalls in die

Mittellage reichen, als entschieden tiefe Töne. Vielleicht spricht zur vollen Empfindung dieser Wirkungen eine Kenntnis der Eigenart der Instrumente ein Wort mit; doch ist nicht zu leugnen, dafs der Klang der tiefsten Flötentöne besonders dumpf, der der höchsten Horntöne besonders hell ist.

So kommen wir denn schliefslich dahin, auch auf dem Klavier oder im Ensemble der Streichinstrumente von der Mitte des Gesamtumfangs eine nach beiden Seiten zu sich steigernde Charakteristik der Höhenlage, d. h. ein entschieden koloristisches Element zu finden, und es darf uns nicht wundern, wenn wir in der jüngsten Strömung der tondichterischen Thätigkeit einer besondern Vorliebe für die Ausbeutung der höchsten und tiefsten Tonlage begegnen. Nicht als ob das etwas absolut neues wäre; Beethoven, der so gern als der Stammvater der charakteristischen Tendenzen herangezogen wird, hat gelegentlich hervorragende Effekte erzielt durch das dumpfe Murmeln in den tiefsten Bafsregionen oder das zarteste Weben im höchsten Diskant — aber erfunden hat er's so wenig, als er es etwa bereits zur Manier ausgebildet hat; es tritt bei ihm hervor als gelegentliche Bethätigung des universellen Genies auch nach dieser Richtung. Dagegen gehe man die Klavierwerke Liszts durch und frage sich, wie enorm das koloristische Element sich seit Beethoven fortentwickelt hat. Jetzt ist es Manier geworden, und der ruhige Gesang, die kraftvolle thematische Gestaltung in mittlerer Tonlage erscheint oft genug als Folie für die sichere Wirkung der Kontraste besonders hoher und besonders tiefer Tonlagen. Wer wollte dem Meister einen Vorwurf machen, der es verstand, durch wiederholte bewufste Verwendung diese eigentümlichen Wirkungsmittel ihrem Werte nach hervorzuheben? Für die koloristische Instrumentation des grofsen Orchesters wurde besonders Berlioz bahnbrechend, nachdem die bei Haydn und Beethoven bemerkbaren koloristischen Tendenzen bei den Epigonen ins Stocken geraten waren und ein mehr oder minder schablonenhafter Schematismus Platz gegriffen hatte; die Einführung neuer Instrumente, die Ausnutzung des vollen Umfangs und aller Nüancen der Tongebung der bisher gebräuchlichen behufs Gewinnng einer möglichsten Fülle verschiedener Klangfarben wurde von ihm — wohl zuerst — zum Prinzip erhoben und systematisch durchgeführt. Seit Berlioz und Liszt ist der Kolorismus Dogma, und Berlioz sowohl wie Liszt waren es auch, welche das koloristische Virtuosentum schufen und auf dem gefährlichen Wege vorangingen, auf eingentlich thematische Gestaltung mehr oder minder Verzicht zu leisten, wo sie durch originelles Kolorit dem geniefsenden Geiste Beschäftigung boten. Auf diesem Wege haben sich zahlreiche Nachahmer gefunden; es ist nicht nur das Programm, was die von den genannten ohne Zweifel genialen und schöpferischen Meistern inaugurierte Richtung kennzeichnet; gar viele jedwedes Programms, wenigstens jedes übergeschriebenen entbehrenden Instrumentalwerke,

besonders auch Kammermusikwerke, gehören ebenso unzweifelhaft der Berlioz-Lisztschen Richtung an, wie die symphonischen Dichtungen und Charakterstücke mit Titeln. Was sie als dieser Richtung angehörig kennzeichnet, ist eben jenes Ersetzen natürlicher thematischer Entwickelung, überhaupt eigentlicher Themen, durch ein Spielen mit dem Wechsel der Klangfarben, dessen innere Berechtigung man oft genug anzuzweifeln Ursache hat. Neben dem Wechsel hoher und tiefer Tonregionen, finsterer und heiterer Klänge, ist es der schroffe Wechsel der Dynamik und der Bewegungsart, was das Interesse beschäftigt. Das Donnern und Brausen auf der einen, das Lispeln und Säuseln auf der andern Seite sind nicht mit Unrecht sprichwörtlich als karikierende Terminologie für diese Art von Musik, die wohl vortreffliche Klangwirkungen, aber keine eigentlichen Gedanken aufzuweisen hat. Man suche nicht dieses harte Urteil — dessen Schroffheit unerläfslich ist, wenn der Thatbestand einmal ernstlich klar gemacht werden soll — durch den Einwurf zu entkräften, dafs der Begriff des Themas doch schliefslich ein sehr vager sei, und dafs Themen doch auf alle Fälle sich aus höheren und tieferen Tönen zusammensetzen und dafs der Wechsel der Dynamik und der Bewegungsart aller musikalischer Gestaltung eigen seien; dermafsen steckt die Erforschung der Gesetze der Melodiebildung und des Aufbaus musikalischer Gedanken nicht mehr in den Kinderschuhen, dafs man ernstlich hohles Passagenwerk und lärmende Arpeggien, zwischen denen wie Oasen winzige Motive ohne Lebenskraft auftauchen, für Themen ausgeben dürfte, würdig neben die Grundsäulen der Werke unserer Klassiker und Romantiker oder wohl gar über dieselben gestellt zu werden. Es ist wahr, jene kurzen, seufzerartigen Motivchen, welche die Stelle singender zweiter Themen vertreten sollen, bringen an ihrer Stelle einen guten Effekt hervor, obgleich sie, aus dem Zusammenhange herausgerissen und neben ein Beethovensches oder Schumannsches Thema gestellt, nichtig und unsäglich embryonal erscheinen — Keime, aus denen etwas werden könnte, die aber leider nicht zum Keimen kommen. Jener gute Effekt ist aber wie gesagt der der Oase in der Wüste, des Hafens nach dem Sturm; nachdem man genügend lange ruhelos hin- und hergeschleudert worden, dankt man dem Himmel für den Moment der Ruhe — eine Kontrastwirkung, weiter nichts. Diese Art zu komponieren ist billig, sie setzt nur eine, nicht gerade ohne Übung, aber doch ohne strenge Arbeit zu erwerbende Kenntnis der Effektmittel voraus, einige Routine im Mischen der Farben auf der Palette; diese Scheinkünstler, welche eine gestaltlose Phantasie als ein Kunstwerk hinstellen, das die Erzeugnisse einer hohen Blüteperiode wahrer Kunst in Schatten stellen soll, vermögen vielleicht nicht, ein schlichtes Lied mit einigem Geschick zu komponieren.

Vielleicht gehe ich zu weit — desto besser! dann möge man es als meine Absicht ansehen, durch Übertreibung die Gefahr des

betretenen Weges desto abschreckender darzustellen. Ich gestehe aber, oft genug durchaus den geschilderten Eindruck empfangen zu haben durch Werke, welche von der Kritik (wer ist freilich die Kritik?) und von den Fanatikern der neudeutschen Richtung mit Begeisterung aufgenommen wurden.

Das Kolorit ist ein höchst schätzbares, ein unentbehrliches Wirkungsmittel der Kunst; aber es darf nicht Selbstzweck, nicht die glänzende Hülle des Nichts werden. Das Kolorit als bewufste, zweckvolle Farbenmischung ist zwar ein notwendiger Bestandteil der Detailausführung eines jeden Kunstwerkes; es gelangt aber zu erhöhter Bedeutung — ohne doch aber wirklich Selbstzweck zu werden — in der Tonmalerei. Diese ist alt. Schon die antike Welt kannte sie. Es ist uns überliefert, dafs Sakadas, der um 585 v. Chr. dem Solo-Flötenspiel Gleichberechtigung mit den andern Künsten bei den pythischen Preiskämpfen in Delphi verschaffte, den Nomos Pythios komponierte, welcher den Kampf Apollons mit dem Drachen Python ohne gesprochenen oder gesungenen Text rein musikalisch darstellte. Clement Jannequin stellte um 1550 in vierstimmigen Chansons eine Schlacht (*La battaille*), Vogelgesang (*Le chant des oiseaux*), eine Hirschjagd (*Chasse au cerf*), zweimal eine Hasenjagd (*Chasse au lièvre*), den Gesang der Lerche (*L'alouette*), der Nachtigall (*Le rossignol*) u. a. dar. Auch sein Zeitgenosse Matthias Herrmann lieferte ein musikalisches Schlachtgemälde (*Battaglia Taliana*) und Nicolaus Gombert, ein andrer berühmter Meister derselben Zeit, gab ähnliche charakteristische Stücke. Die Charakteristik dieser Werke beruhte aber mehr auf direkter Nachbildung von Naturlauten, und das Kolorit spielte nur eine untergeordnete Rolle. Weiter ging schon Orazio Vecchi, der in seiner *Veglie de Siena* (1604) geradezu Stimmungen zum Objekt seiner Komposition macht und z. B. *L'humor grave* (Ernst), *L'humor allegro* (Frohsinn), *L'humor dolente* (Trauer), *L'humor melancolico* (Trübsinn) etc. darzustellen suchte. Während im sechzehnten Jahrhundert die Instrumente überwiegend als Ersatz oder als Verstärkungsmittel der Singstimmen betrachtet und behandelt wurden und die für Singstimmen geschriebenen Werke vielfach mit dem Zusatz erschienen: „für Singstimmen oder Instrumente aller Art,“ ja selbst ein Johannes Gabrieli (gestorben 1612) seinen Sonaten (1615 erschienen) noch die Anweisung gab: *per sonare con ogni sorte di instrumenti*, und man zur Ausführung vierstimmiger Stücke bald vier Posaunen bald vier Bombarte oder vier Streichinstrumente etc. nahm, eine eigentliche Instrumentalmusik aber nur für Laute, Klavier und Orgel sich zu entwickeln begann, finden wir zuerst in den musikdramatischen Versuchen der Florentiner leise Ansätze zur charakteristischen Verwendung der Klangfarben der Instrumente und bei Monteverde bereits eine durchgeführte bewufste Verwertung des neuen Elements. Orpheus (im *Orfeo*, 1608) klagt unter Be-

gleitung von Bafsviolen, der Gesang Plutos wird dagegen durch vier Posaunen verstärkt, der Chor der Geister durch zwei kleine Positive (Orgeln mit Flötenstimmen). Die italienischen Nachfolger Monteverdes nivellierten den Gebrauch der Orchesterinstrumente wieder durch fast ausschliefsliche stereotype Beschränkung auf die Streichinstrumente; in der neapolitanischen Schule (Scarlatti, Durante etc.) wurde der *bel canto*, der verzierte Gesang bald derart Hauptsache, dafs das Instrumentale mehr und mehr wieder in den Hintergrund trat und selbst die rein instrumentalen Nummern (Symphonien und Ritornelle) sich vom Vokalsatze nicht zu emancipieren vermochten. Erst in dem Franzosen Rameau (1682—1764) erstand wieder ein Förderer der Kunst der Instrumentation und ein zum Teil sehr kühn wagender Tonmaler. Um dieselbe Zeit (in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts) breiteten die beiden Tonriesen Händel und Bach ihren Ruhm aus; wie alle grofsen Genies nutzten diese alle Darstellungsmittel der Kunst und wurden so auch hervorragende Förderer des instrumentalen und vokalen Kolorismus. So gelangte bereits ein stattliches Erbe auf Haydn, Mozart und Beethoven, das sogleich durch den ersten derselben aufserordentlich erweitert wurde, indem dieser das Zusammenspiel der Orchesterinstrumente zu einem Dialog charakteristisch unterschiedener Individuen umgestaltete. Doch blieb immer noch ein weiter Sprung selbst von Beethoven bis zu Berlioz und Liszt. Die Fähigkeit der Musik, die Wirkung des Wortes und der Handlung intensiver zu gestalten durch direkte Übermittlung der Empfindungen der Beteiligten an die Zuhörer, hatten die Kunstgattungen der Oper und des Oratoriums zu hoher Bedeutung entwickelt; die Musik hatte dabei gelernt, sich dem äufsern Gange der Handlung derart anzuschmiegen, dafs sie mit Recht als illustrierend bezeichnet werden kann und der Gedanke schliefslich kommen mufste, durch die Musik allein eine ganze Handlung darstellen zu wollen. Wir sehen ja, dafs schon die alten Griechen einmal so weit gekommen waren. Welch ein Abstand mag freilich bestehen zwischen Lifsts Faustsymphonie oder Berlioz' *Symphonie phantastique* und der pythischen Weise des Sakadas, die uns leider nicht erhalten ist. Der Zweck, das Hauptprinzip ist dasselbe, aber zwei Jahrtausende und beinahe fünf ganz besonders schnellschreitende Jahrhunderte (von 1415 bis heute) haben die Darstellungsmittel der Kunst enorm vervielfältigt. Ob nicht die Fähigkeit unserer Seele, die Intentionen der Komponisten zu verstehen, sich rückwärts statt vorwärts entwickelt hat, ist freilich eine andre Frage. Es ist noch nicht so gar lange her, dafs ein verminderter Septimenaccord zum Ausdruck des tiefsten Seelenschmerzes hinreichte; wer weifs, ob uns nicht heute der Kampf Apollons mit dem Drachen als eine monotone Psalmodie oder lustige Tanzweise erscheinen würde?

Hanslick leugnet kategorisch die Fähigkeit der Musik, etwas darzustellen. Dafs er darin etwas zu weit gegangen, dürfte allein

schon aus dem Umstande zur Genüge hervorgehen, dafs die Musik, welche etwas darstellen soll, nicht ein vorübergehendes Experiment der neuesten Zeit, sondern ein von jeher mehr oder minder kultivierter Kunstzweig ist. Denn dafs z. B. ein Tonstück, das den Gesang der Vögel nachahmt, diesen selbst vorstellt oder darstellt, nicht aber etwa seinen Eindruck auf den Menschen, bedarf wohl keines Nachweises. Eine andre Frage ist es, wie weit die Darstellungsfähigkeit der Musik reicht und ob sie wirklich vermag, einem detaillierten Programm gerecht zu werden? Dafs es nicht specielle Aufgabe der Musik ist, etwas darzustellen, habe ich anderweit nachgewiesen*); übrigens hat der Mann, welcher für die Gegner dieser Ansicht die höchste Autorität ist, in dem an die Spitze dieser Zeilen gesetzten Ausspruche sein gleichlautendes Votum deutlich genug formuliert.

Hanslick nennt unter den Beispielen, die er in seinem epochemachenden Buche für die Tonmalerei giebt, das Fallen der Schneeflocken und bemerkt dazu, dafs man dasselbe musikalisch nur dadurch malen könne, dafs man analoge, dem durch dieses Phänomen hervorgebrachten Gesichtseindrucke dynamisch verwandte Gehörseindrücke hervorrufe. Er konstatiert dafür ein Vikarieren des einen Sinnes für den andern. Diese Bemerkung ist äufserst fein und bisher zu wenig ausgeführt worden, auch von Hanslick selbst. Nicht nur der zuckende Blitz, das Flattern der Vögel und ähnliche Erscheinungen, welche nicht selbst Gehörseindrücke von hinreichender Stärke hervorbringen, um durch stilisierte Nachahmung dieser für die Musik verwertbar zu werden, nein selbst Erscheinungen wie das Rauschen des Meeres, das Fallen eines Gegenstandes, der erst beim Aufschlagen ein Geräusch hervorbringt und viele andre nehmen die Nachbildung des Gesichtsbildes zu Hilfe. Das ist in der That gar nichts wunderbares, besonders für die Musik ohne Scene, die von rechtswegen mit geschlossenen Augen angehört werden müfste. Das Vikarieren beschränkt sich nicht allein auf Ohr für Auge; auch für den Tastsinn kann das Ohr eintreten; ich erinnere nur an Zerlinens: „Fühlst du, wie's klopfet hier?“ wo das nachgeahmte Pochen des Herzens doch ohne Zweifel die Wirkung auf Masettos Hand versinnlicht. Wagner geht noch weiter und malt den Duft des Flieders, der eigenartig die Sinne berauscht; oder sollen wir leugnen, dafs hier das Ohr für die Nase eintritt? Beispiele für die Geschmackswirkung sind mir zwar nicht bekannt, aber wer will sagen, dafs sie unmöglich seien? Angenommen, in einer humoristischen Gesangskomposition soll die Wirkung des sauren und süfsen Weines zum Ausdruck kommen — würde ein geschickter Tonsetzer auch nur einen Augenblick verlegen sein um die Ausprägung des Unterschiedes von sauer und süfs? Das scheinbar Abstruse der Behauptung verliert sich bei näherem Nachdenken gänzlich.

---

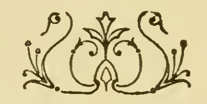
*) Vgl. S. 50.

Jede musikalische Nachahmung ist nicht nackte Nachahmung, sondern stilisierte. Wie das zu verstehen sei, müssen wir genauer präcisieren. Das Heulen des Windes ist eine reine Gehörserscheinung und kann durch musikalische Instrumente bis zur völligen Illusion nachgeahmt werden; die Kunst wird es aber vorziehen, die stetige Tonhöhenveränderung durch die stufenweise zu ersetzen, d. h. sie wird Skalen, gleichviel ob chromatische oder diatonische durchlaufen, statt etwa die Violinisten oder Cellisten einfach mit dem Finger auf den tönenden Saiten herauf- und heruntergleiten zu lassen. Das ist Stilisierung, d. h. Beschränkung der Nachahmung durch die Bildungsgesetze der Kunst. Analogien auf dem Gebiete der bildenden Künste sind allbekannt: der Ausdruck stilisieren ist dort ganz geläufig. So wird auch der Gesang der Vögel, wenn er musikalisch dargestellt wird, stilisiert, d. h. die deutlich auffafsbare und harmonisch geregelte Tonhöhenveränderung tritt an Stelle der regellosen. Die Täuschung wird dadurch allerdings eingeschränkt, aber sie ist auch nur ein nebensächlicher Zweck. Die wirkliche Nachahmung des Vogelgesangs mag zur Praxis des Vogelstellers gehören oder ein gesellschaftlicher Scherz sein, als Vorwurf der Kunst ist sie nur von untergeordneter Bedeutung. Ebenso verhält es sich mit der musikalischen Nachbildung des Meeresrauschens, bei dem wie angedeutet die Nachahmung des regelmäfsigen Wellenschlags eine hervorragende Rolle spielt, während der Gehörseindruck des anhaltenden Rauschens und Sausens zurücktritt. Stilisierung ist es auch, wenn Erscheinungen in verkürzter Form, in zeitlicher Zusammendrängung nachgeahmt werden, wie z. B. der Aufgang der Sonne, der durch Steigen der Tonhöhe ausgedrückt werden kann, wie im „Oberon“ durch die harmonischen Schritte der Hörner; die Wirkung ist eine vortreffliche, durchaus entsprechende, obgleich hier in eine beschränkte Anzahl Takte, d. h. in wenige Minuten ein Eindruck zusammengedrängt ist, der in Wirklichkeit vielleicht Stunden, jedenfalls Viertelstunden erfordert. Unter steter Berücksichtigung des Prinzips der Stilisierung, dessen Bedeutung nur ja nicht zu unterschätzen ist, finden wir also eine reiche Möglichkeit der Naturnachahmung durch die Musik. Die nächstliegenden Mittel der Nachahmung sind:

1. Steigen der Tonhöhe für Aufwärtsbewegung (Emporfliegen des Vogels, Sichaufrichten eines Menschen, Wachsen der Bäume [zusammengedrängt]), Vorwärtsbewegung, Hellerwerden (vikarierend), überhaupt für positive Bewegungsformen.
2. Fallen der Tonhöhe für Abwärtsbewegung, Dunkelwerden, Stillwerden, überhaupt für negative Bewegungsformen.
3. Steigerung der Tonstärke für positive Entwickelungen aller Art.
4. Minderung der Tonstärke für negative Entwickelungen aller Art.
5. Beschleunigung des Tempos (positiv).
6. Verlangsamung des Tempos (negativ).

7. Steigerung der Figuration (positiv).
8. Abnahme der Figuration (negativ).
9. Rhythmische Figuren aller Art zur Nachahmung bestimmter Bewegungsformen (Galopp des Pferdes, Summen des Spinnrades etc.) überhaupt Nachahmung der Schallerscheinungen in nächstliegender, direktester Weise.

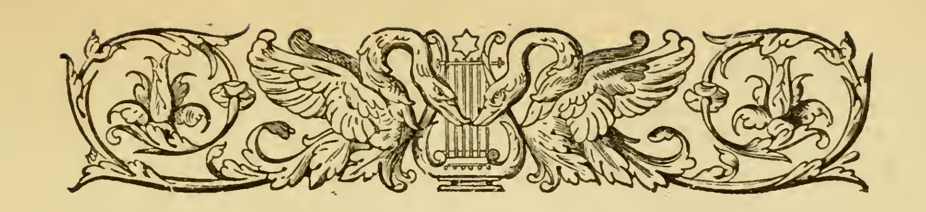
Zu diesen Mitteln kommt nun, als gewöhnlich bei der Zusammenstellung derselben übersehen, die Ausbeutung der ästhetischen Wirkung der Klangfarben, des Kolorits. Dieselbe spielt gerade bei der Naturnachahmung eine hervorragende Rolle. Ich habe nicht nötig, die eigenartige Wirkung jedes Instruments, seiner einzelnen Register und seiner sonstigen Klangmodifikation noch mehr hervorzuheben, als ich bereits gethan. Jede Instrumentationslehre, besonders die von Berlioz, die in Orinalausgabe deutsch und französisch, sowie in kleinerer Ausgabe deutsch von Dörffel (1864) erschien, giebt Specialaufschlüsse in Menge.



II. Präludien.







Die musikalische Phrasierung.

Eines der beliebtesten Stichworte der musikalischen Kritiker ist zugleich eines der unaufgeklärtesten Probleme der Exekution der Instrumentalmusik — die Phrasierung. „Er phrasiert gut," „er phrasiert schlecht" — das sind schnell ausgesprochene Urteile über einen Virtuosen. Wenn aber der Kritiker befragt wird, worin die richtige Phrasierung bestehe, so wird er um eine befriedigende Antwort verlegen sein. In Wahrheit ist selbst der Begriff der Phrasierung noch ein Problem; der eine denkt sich dies, der andre das darunter; der eine die rechte Verteilung von forte, piano, crescendo und diminuendo, also die dynamische Schattierung, der andre die strenge Unterscheidung von legato und staccato im Anschlufs an die Notierung, also die Artikulation, ein dritter die korrekte Accentuierung der schweren und leichten Taktteile u. s. f. Keine dieser Ansichten ist durchaus verkehrt, aber keine trifft auch den Kernpunkt der Sache. Phrasierung ist nichts andres als die Unterscheidung der einzelnen Phrasen im Vortrag, die plastische Ausprägung der musikalischen Gedanken, welche erst den Aufbau des musikalischen Kunstwerks übersichtlich macht und seinen Steigerungen die rechte Intensität verleiht. Es ist leicht ersichtlich, dafs hierzu sowohl die dynamische Schattierung als die Accentuation und die Unterbrechung des strengen legato mitwirken; aber keins dieser Mittel reicht allein dazu aus.

Man würde nun sehr fehlgehen, wollte man annehmen, dafs der strenge Anschlufs an die von dem Komponisten in der Notenschrift gegebenen Zeichen dazu führe, richtig zu „phrasieren". Um das Irrige dieser Ansicht einzusehen, braucht man nur zwei verschiedene Ausgaben desselben Werkes mit einander zu vergleichen. Die sich dabei herausstellenden Widersprüche werden auch den, der noch

nie ernstlich über das Problem nachgedacht hat, sogleich so mitten hineinführen in das Chaos verwirrter Anschauungen, dafs er einsehen wird, eine korrekte Phrasierung der klassischen Werke im strengen Anschlufs an die Notenschrift sei gar nicht möglich. Denn einmal herrscht zu viel Willkür in der Anwendung der für die Phrasierung als Fingerzeige dienenden Zeichen, und dann reichen die gegebenen Zeichen selbst bei Meistern wie Beethoven und Schumann, welche die Notenschrift sehr sorgfältig ausfeilten, bei weitem nicht aus. Ja was das schlimmste ist, zufolge der Mehrdeutigkeit des wichtigsten dieser Zeichen, des Legatobogens, der ja aufser zur Bezeichnung der Bindung auch als Zeichen der Zusammengehörigkeit der Töne zu einer Phrase gebraucht wird, ist selbst die Bezeichnung durch den Komponisten nicht frei von Widersprüchen, und es ist daher selbst der Rekurs auf die Originalausgaben oder Autographen kein Mittel, das über alle Zweifel hinweghöbe.

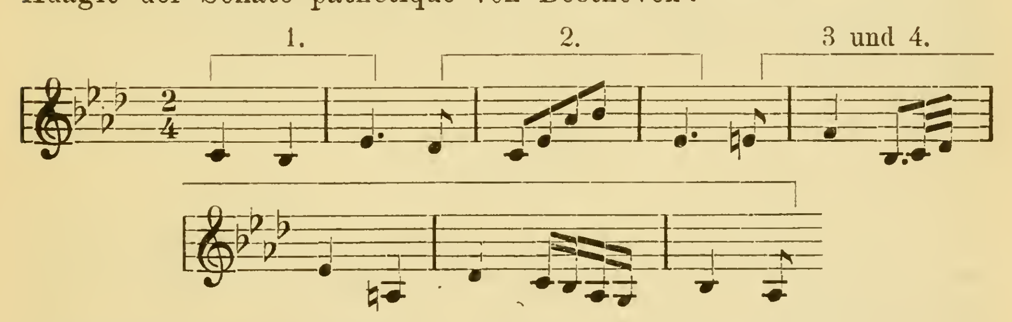
Dafs wir kein Zeichen zur Abgrenzung der musikalischen Phrasen haben, erklärt sich einfach daraus, dafs dem Begriff der musikalischen Phrase selbst erst in allerneuester Zeit mehr Beachtung geschenkt wird. Bei der sich zu immer gröfseren Dimensionen entwickelnden Musikpflege unserer Zeit, bei der die Qualität leider oft genug hinter der Quantität zurückbleibt, ist es nicht mehr möglich, auf den gesunden musikalischen Sinn zu rechnen und ihm die rechte Interpretation der Werke nach Mafsgabe einzelner Winke zu überlassen. Leider musizieren jetzt zu viele, denen diese rechte Begabung für gutes Musizieren in allzubescheidenem Mafse zu teil geworden ist, und zwar musizieren solche nur halbmusikalische Naturen nicht nur still für sich, sondern sogar im Konzertsaal. Es ist daher Aufgabe der musikalischen Unterrichtsmethode, für diese schlechten Musikanten einen zuverlässigen Wegweiser durch das Labyrinth der musikalischen Phrasierung zu schaffen. Bis zu einem gewissen Grade ist derselbe aber auch für das musikalische Mittelgut notwendig; ja wie selbst für ausgezeichnet gebildete Musiker noch ein wenig mehr Klarheit in dieser Materie nicht schädlich sein könnte, beweist der oben gegebene Hinweis auf die Widersprüche der verschiedenen Ausgaben, die doch wohl alle von Leuten herrühren, welche von ihrer Kunst mehr als die Elemente verstehen.

Man rechne es mir nicht als Vermessenheit an, wenn ich im folgenden versuche, einiges Licht über diesen Gegenstand zu verbreiten. Es könnten das ebenso gut hundert andere, und vielleicht mit noch mehr Erfolg, unternehmen, wenn sie Zeit und das erforderliche Interesse für derartige abstrakte Untersuchungen hätten. Auch bin ich durchaus nicht der erste, welcher dem Problem näher zu treten sucht; ich nenne als solche, welche bereits reiches Material dazu geliefert haben, Adolf Kullak (Ästhetik des Klavierspiels, 1861; zweite Auflage von H. Bischoff, 1875), Mathis Lussy
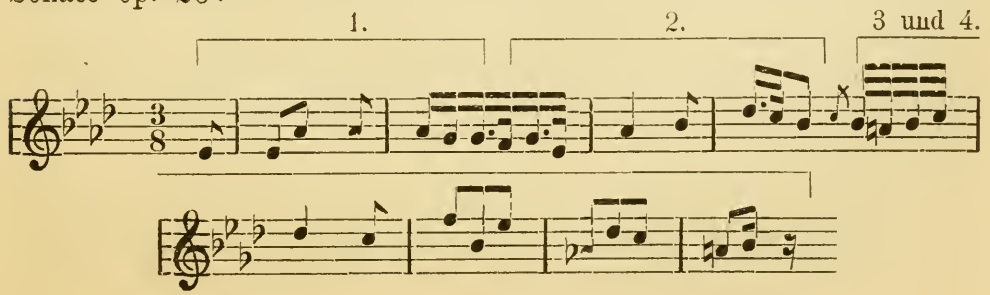
(Traité de l'expression musicale 1873) und Rudolf Westphal (Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach, 1880), auf deren verdienstvolle Bücher, statt aller Citate, hier ein- für allemal aufmerksam gemacht sei.

Was also ist eigentlich eine musikalische Phrase? — Ich glaube dem verbreitetsten Gebrauch des Wortes zu entsprechen, wenn ich Phrase als die erste organische Bildung bezeichne, zu welcher melodisch-rhythmische Motive zusammenschiefsen. Bei einfachen Taktarten (d. h. solchen, bei denen 2 oder 3 gezählt oder geschlagen wird) sind diese ersten Bruchteile thematischer Bildungen meist zweitaktig, bei zusammengesetzten Taktarten (d. h. solchen bei denen 4 [$=2\times2$], 6 [$=3\times2$ oder 2×3] oder 9 [$=3\times3$] gezählt wird) dagegen meist nur eintaktig. Es ist das jedoch durchaus kein ästhetisches Gesetz, sondern nur eine schlichte praktische Beobachtung; denn gar nicht selten sind die Phrasen auch langatmiger und umfassen vier oder gar noch mehr Takte, und umgekehrt bei langsamem Tempo auch manchmal nur einen halben Takt. Die Phrase prägt in der Regel eine Tonart deutlich aus, d. h. umschreibt eine Tonika mittels eines Halbschlusses oder Schlusses, legt aber auch wohl nur einen einzigen Accord breit aus einander.

Die gewöhnlichste Themenbildung bei den Klassikern unserer Instrumentalmusik ist die, dafs zunächst zwei kurze ein- oder zweitaktige Phrasen einander gegenübertreten, die ihnen korrespondierenden zwei Phrasen des Nachsatzes dagegen fester mit einander verschmelzen, auch wohl durch Wiederholungen auf die doppelte Dauer ausgedehnt werden. So sind z. B. die ersten Phrasen des Adagio der Sonate pathétique von Beethoven:

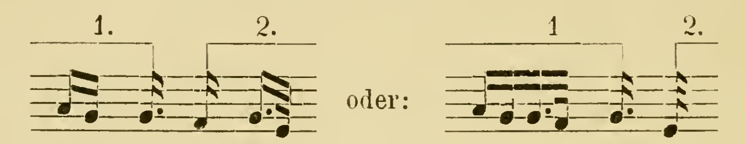


Ganz gleich ist die Struktur des Themas der Variationen der As-dur-Sonate op. 26:

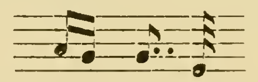


Auch hier sind die dritte und vierte Phrase durch eine über den Teilungspunkt (nach b im drittletzten Takt) hinwegschreitende Sequenz zu einer viertaktigen Phrase verschmolzen. Das Adagio der F-moll-Sonate op. 2. I., das Largo der A-dur-Sonate op, 2. II., das Largo der Es-dur-Sonate op. 7, das Adagio der C-moll-Sonate op. 10. I., das Adagio der B-dur-Sonate op. 22, das Adagio der G-dur-Sonate op. 31, I. u. a. gehen in derselben oder in ähnlicher Weise über den Trennungspunkt der dritten und vierten Phrase hinweg.

Wie aus den beiden gegebenen Beispielen bereits zur Genüge ersehen werden kann, wecheln die Phrasen häufig zwischen volltaktigen und auftaktigen Formen, und zwar erfolgt der Übergang aus einer Form in eine andere besonders gern nach längern Noten oder (was ungefähr dasselbe ist) nach Pausen. Schwieriger ist die Bestimmung des Phrasenanfangs, wo die Bewegung in kleineren Notenwerten fortläuft wie oben im zweiten Takte des zweiten Beispiels; ob man zu teilen habe:
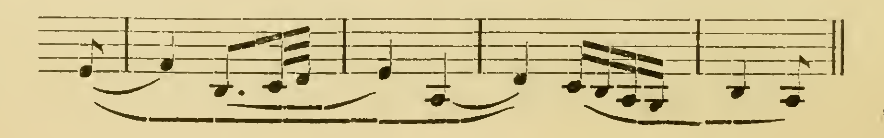


ist nicht leicht zu entscheiden, wenn der Komponist unterlassen hat, einen Wink zu geben. Für die erstere Art der Teilung spricht das ziemlich ausnahmslos geltende Prinzip, dafs eine am Schlufs des Phrasenzeitwerts (hier $^6/_8$) auftretende, durch Punktierung der vorausgehenden verkürzte Note zur folgenden Phrase zu rechnen ist; für die letztere dagegen der gleichfalls sehr gewichtige Umstand, dafs das gfg kaum etwas anderes ist als eine Verzierung eines ausgehaltenen g:
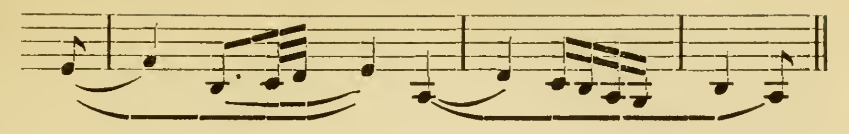


Doch ist wohl die erstere Teilung vorzuziehen von Gesichtspunkten aus, welche wir bei der gesteigerten Figuration der Motive kennen lernen werden.
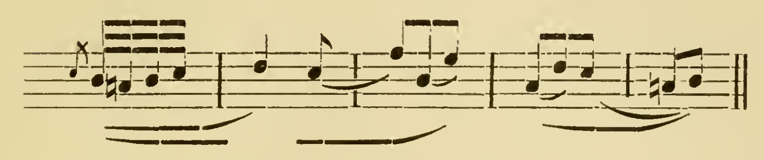
Bei Übergehungen der regulären Phrasenteilung wie oben in beiden Beispielen zwischen der dritten und vierten Phrase läfst sich das Verlangen nach weiterer Gliederung doch nicht ganz unterdrücken, und es entsteht daher eine Verschiebung, eine auffällig ungleiche Phrasenteilung durch Verlängerung der einen und Verkürzung der andern Phrase:



oder (besser):



und:



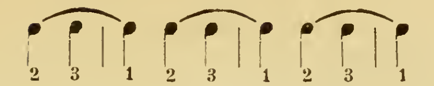
Im letzteren Falle ist es aber nicht allein die Sequenz c/f b/es as/des, was die Teilung vor es verbietet, sondern auch das Vorhaltsverhältnis von f zu es, was zwingt, diese letztere Note noch in die vorausgehende Phrase zu ziehen. Die Auflösung einer Vorhaltsnote gehört natürlich zu dieser, während umgekehrt ein alterierter Ton (d. h. ein chromatisch erhöhter oder erniedrigter Accordton) sowie eine Durchgangsnote naturgemäfs auf das folgende hinweist und sich vom vorausgegangenen in der ungezwungensten Weise ablöst. Nimmt man hierzu noch den rein melodischen Gesichtspunkt, dafs das Abspringen von einer gleichmäfsig fortlaufenden Bewegung, sei es durch einen wirklichen Sprung oder durch einfaches Umwenden, die Auffassung für die Annahme einer neuen Phrase unterstützt, so sind wenigstens die Hauptmöglichkeiten so ziemlich erschöpft.

Für den Vortrag ist es im allgemeinen hinreichend, wenn die Phrasen von einander gesondert werden; für die rechte Auffassung des Tonstückes aber ist auch noch die weitere Gliederung bis zum einfachen metrischen Motiv notwendig. Indem wir diese jetzt einer kurzen Betrachtung unterwerfen, kommen wir auf die eigentliche Ursache der falschen Phrasierung.

Durch die nun bald dreihundert Jahre andauernde Gewöhnung an den Taktstrich, der ohne Zweifel das häfslichste an unserer so hochentwickelten Notenschrift ist, sind wir dahin gekommen, dafs wir die Melodiebildung überwiegend volltaktig empfinden, d. h. dafs wir die Noten, welche zwischen je zwei dieser aufdringlichen groben Striche stehen, als zusammengehörige Tongruppen betrachten. Dies Faktum wird zwar geleugnet, und es giebt auch unzweifelhaft eine grofse Zahl von Fällen, wo die Motive auftaktig verstanden werden, wie es ganz bestimmt geniale Musiker giebt, welche mit echtem künstlerischen Instinkt überwiegend, meinetwegen immer richtig phrasieren. Das Faktum selbst bleibt aber dennoch bestehen, und ein Blick in irgendwelche Klassikerausgaben genügt, sich zu überzeugen, dafs die meisten Legatobogen, welche den Vortrag bestimmen, mit dem Taktstriche abschneiden. Es kann hieraus kaum jemandem ein Vorwurf gemacht werden; hier liegt ein Fehler vor, der sich traditionell vererbt und immer mehr ver-

schlimmert hat, eine Unterlassungssünde der elementaren Theorie, durch welche, unter Beihilfe der die Anschauung irritierenden Taktstriche, die verkehrte Auffassung systematisch grofs gezogen worden ist. Dafs Moritz Hauptmann in seiner „Natur der Harmonik und der Metrik“ (1853) die auftaktigen Taktarten gleich vollständig abgehandelt hat wie die volltaktigen, sei hier ausdrücklich anerkannt. Leider ist aber daraus für das Allgemeinbewufstsein kein Vorteil entsprungen, da Hauptmanns Werk der Form seiner Darstellung nach der Mehrzahl der Musiker ein Buch mit sieben Siegeln ist. Eine populäre Fassung des darin niedergelegten Systems der Metrik wäre etwas sehr nützliches; leider lieben es aber Hauptmanns Schüler, in ihre Schriften die mehr philosophische Fassung herüberzunehmen, welche doch nur für die Begründung des Systems, nicht aber für dessen praktische Nutzbarmachung am Platze ist (so Köhler in seiner „Systematischen Lehrmethode für Klavierspiel und Musik“, 2. Teil: Tonschriftwesen, Metrik, Harmonik, 1858). Die Elementarmusiklehre und die Allgemeine Musiklehre haben wenig oder nichts gethan, um die eigentliche Bedeutung des Taktstrichs ins rechte Licht zu setzen und der oben gekennzeichneten irrigen Auffassung vorzubeugen,

Dafs ein sogenannter Auftakt ein regulärer Anfang und nicht etwa eine Zugabe zum nächstfolgenden Takte, dafs er auch nicht ein unvollständiger Takt ist, kann gar nicht deutlich genug gesagt werden. A. B. Marx definiert in seiner noch immer sehr verbreiteten und mehrfach nachgeschriebenen Allgemeinen Musiklehre (S. 116): „Unter Auftakt verstehen wir den Anfang eines Satzes mit einem Takte, dem der erste oder die ersten Taktteile oder ein oder einige Glieder des Anfangs fehlen.“ Das ist gewifs so deutlich und gründlich, wie man nur wünschen kann, und der Elementarschüler wird sich damit über das oder die alleinstehenden Achtel oder Viertel am Anfang völlig beruhigen, besonders wenn er erfährt, dafs am Ende ebenfalls ein unvollständiger Takt stehen mufs, dem gerade so viel fehlt, als am Anfang steht. Die Definition thut ihr möglichstes, die verkehrte Auffassung des Auftakts und Taktstrichs, zu der ohnehin jeder neigt, zu kräftigen und endgültig festzustellen! Und doch wufste Marx ganz gut, welchen Sinn der Auftakt hat; denn er giebt zu obiger Definition folgende Anmerkung, die nur leider der Elementarschüler nicht liest, auch vielleicht nicht verstehen würde, da sie nicht genügend durch Beispiele illustriert ist: „Wie aber ist die Gestalt des Auftakts zu erklären? — Sie ergiebt sich aus der Idee der Taktordnung von selbst, und wir haben sie blofs besserer Deutlichkeit wegen (!) nicht zu Anfang mit erwähnt und mafsen natürlich (!) jeden Abschnitt von seinem Hauptteile aus. Könnte man aber nicht auch bei jedem andern Teile beginnen, wofern nur die Gleichheit der Abschnitte beibehalten würde? Hier z. B. haben wir, wie die Bogen andeuten:



in dreiteiliger Ordnung bei zwei angefangen, aber die Teile 2, 3, 1 sind ja ebensogut ein dreiteiliger Abschnitt wie 1, 2, 3. Dies ist eben der Auftakt.“ Ja, freilich, dies ist eben der Auftakt; nur gehörte diese Erklärung in viel umständlicherer Form in den Text, anstatt in eine Anmerkung; nur mufsten alle Taktarten ebensogut in ihren verschiedenen möglichen auftaktigen Gestalten in Noten anschaulich vorgeführt werden, wie die volltaktigen.

Der Auftakt ist weder ein unvollständiger, noch ein überkompleter Takt, sondern vielmehr ein mit einem leichten (schwach accentuierten) Tone beginnender Takt, ein Takt, durch den der Taktstrich mitten hindurchgeht (oder der rittlings auf dem Taktstrich aufsitzt, Lussys «mesure à cheval»). Da das Wort Takt sich wegen des von ihm abgeleiteten Taktstrichs dieser Definition schlecht einfügt, sagen wir statt Takt: metrischer Fufs oder metrisches Motiv. Das in allen älteren Definitionen des Auftakts aufgestelle Gesetz, dafs einem am Anfang des Tonstücks stehenden Auftakt ein am Ende stehender sich mit ihm ergänzender Takt zu entsprechen habe, ist durchaus nicht bindend, und es ist merkwürdig genug, dafs die Komponisten sich diese häufig genug ganz unnötige Fessel so lange haben gefallen lassen. Es ist eine ganz irrige Ansicht, dafs eine Art des metrischen Fufses durch ein ganzes Tonstück oder auch nur einen längeren Abschnitt eines solchen festgehalten werde. Nur bei Tanzstücken, Märschen und ähnlichen, speciell auf einen Rhythmus basierten Werken findet sich wohl manchmal die unveränderte Durchführung eines und desselben metrisch-rhythmischen Motivs, welche stets monoton und ermüdend ist; der feinsinnige Komponist weifs diese unausbleibliche Wirkung zu vermeiden und geht auch im Walzer, Menuett, Scherzo etc. aus volltaktigen in auftaktige Motive und aus einer Form des Auftakts in eine andere über. Es ist auch keineswegs ausgemacht, dafs das Festhalten einer Taktart bezüglich der Teilzahl (ob dreiteilig oder zwei-, vier- oder sechsteilig etc.) in der Weise, wie es bisher üblich ist, als ein bindendes Gesetz angesehen werden darf. Doch wir wollen hier keine Neuerungsvorschläge machen; auch ist immerhin zu konstatieren, dafs der Übergang aus dem dreiteiligen in den vierteiligen oder zweiteiligen Takt ungleich schwerer ohne Zwang zu bewerkstelligen ist, als der aus einer volltaktigen Form in eine auftaktige derselben Teilungsart. Um die verkehrte Auffassung der auftaktigen Bildungen definitiv zu beseitigen, wollen wir versuchen gutzumachen, was die allgemeine Musiklehre gesündigt hat, und möglichst deutlich und anschaulich sein.

Niemandem wird es einfallen, ein jambisches Versmafs als ein prokatalektisches und katalektisches trochäisches aufzufassen:

◡ | ´— ◡ | ´— ◡ | ´— ◡ | ´—

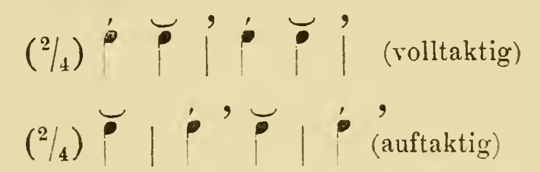
So sinnlos ein solches Beginnen wäre, statt der einfachen Teilung nach Jamben:

◡ ´— | ◡ ´— | ◡ ´— | ◡ ´—

die nach Trochäen mit Annahme zweier unvollständigen Füſse anzunehmen, so entspricht doch diese Art der Teilung völlig der Marxschen Haupterklärung des Auftakts. Da also für die poetische Metrik im allgemeinen eine korrektere Auffassung herrschend ist als für die musikalische, so knüpfen wir die Erklärung der letzteren zweckmäſsig an die erstere an. Für zweiteilige metrische Füſse haben wir also zwei Formen:

1) Trochäus ´— ◡
2) Jambus ◡ ´—

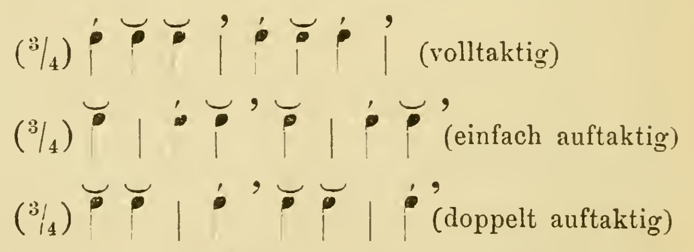
welche diesen musikalischen Bildungen entsprechen:



Die dreiteiligen metrischen Füſse sind:
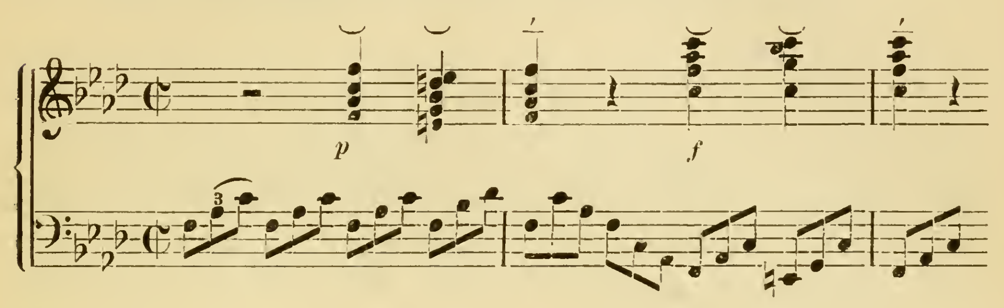
1) Der Daktylus: ´— ◡ ◡
2) der Amphibrachys: ◡ ´— ◡
3) der Anapäst: ◡ ◡ ´—

Ihnen entsprechen die folgenden musikalischen Bildungen:
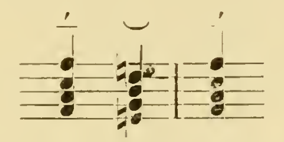


Die mit dem Accent beginnenden Motive verlaufen ruhig, die einfach auftaktigen sind schon erheblich anregender, da der leichte Ton auf den stark betonten hindrängt, die doppelt auftaktigen aber sind geradezu aufregend. Wie verschieden also der Ausdruck und Eindruck eines Tonstücks ausfallen muſs, wenn ein mehrfach auftaktig gedachtes Motiv als volltaktig aufgefaſst wird, liegt auf der Hand; aus einem himmelstürmenden Titanen kann dadurch ein gemächlicher Philister werden. Man sehe z. B. das Prestissimo

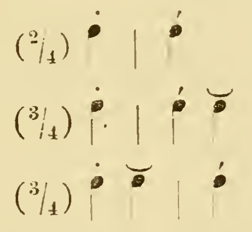
(Finale) der ersten Sonate von Beethoven (op. 2. I.) an; das Hauptthema dieses Satzes (bis zur Reprise) hat einen aufserordentlich aufgeregten Charakter, wenn es richtig gespielt wird, wie es geschrieben steht (doppelt auftaktig); dagegen wird es sehr hausbacken, wenn es so accentuiert wird, als wenn es volltaktig begänne oder im $^2/_4$ Takt notiert wäre, also statt:



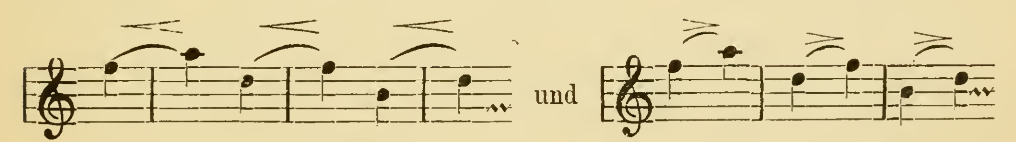
etwa so:



Allein die oben im Schema gegebene Accentuation ist noch nicht genügend; die den metrischen Fufs beginnende leichte Silbe ist nicht so leicht wie die denselben endende, erhält daher einen Nebenaccent (·):
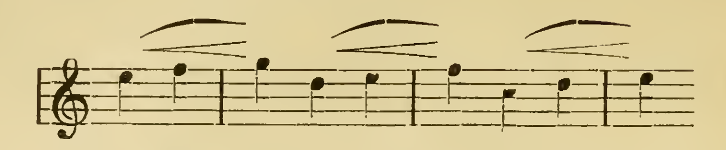


Beim zweiteiligen auftaktigen Fufs werden dadurch beide Töne fast gleichstark; man vergleiche die Figuren:



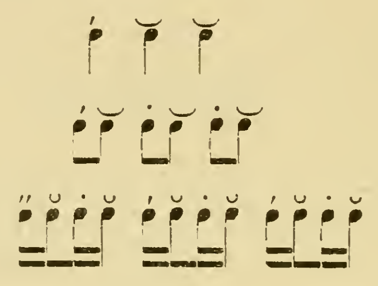
Die erste Figur ist crescendo, die zweite diminuendo vorzutragen, d. h. der leichte Teil der ersteren wächst nach dem schwerern hin, der der zweiten verliert sich.

Beim doppelt auftaktigen dreiteiligen Fufs steht nach dem Schema zwischen Nebenaccent und Hauptaccent eine accentlose Note; dieselbe ist aber nicht schwächer, sondern stärker als die Anfangsnote des Fufses zu spielen; d a s H i n d r ä n g e n a u f
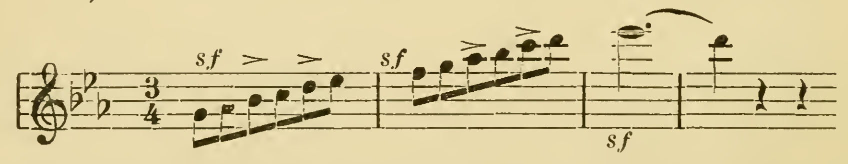
den Hauptaccent duldet keinen schwächern Ton, verlangt vielmehr ein gleichmäſsiges crescendo:
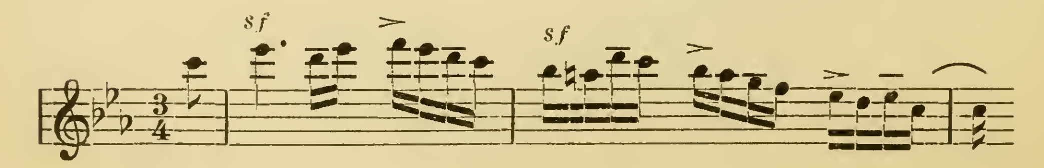


Es ist auch hier ein sehr langer Zopf der Theorie abzuschneiden! Man hat die Lehre von der leichten (accentlosen) Silbe so ohne weiteres von der Poetik in die musikalische Metrik herübergenommen und in einer nur allzukonsequenten Weise weiter ins Detail ausgebaut; demnach erhielte, wenn ein Taktglied untergeteilt wird, jeder erste Ton der Unterteilung wieder einen Nebenaccent, so daſs z. B. der $^3/_4$ Takt in Sechzehnteln vier Grade der Accentuation erfordert (" ' · ‿):
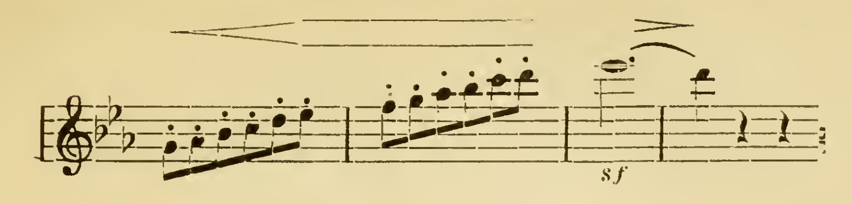


Man kann die Anweisungen dafür in allen theoretischen Werken finden, welche sich ausführlicher mit Metrik beschäftigen, Hauptmann und Köhler nicht ausgeschlossen. Ich selbst habe sie noch in die erste Auflage meines Musik-Lexikons aufgenommen. Kann es aber etwas Abgeschmackteres und der Praxis aller guten Künstler Widersprechenderes geben? Wie ein Gerippe ohne Fleisch und Blut nimmt sich das Schema aus, und aus einer nach dieser Vorschrift vorgetragenen Musik grinst uns der Totenkopf erstarrter Theorie an. Man vergleiche doch (Beethoven, Sonate op. 10. I, 1. Satz):
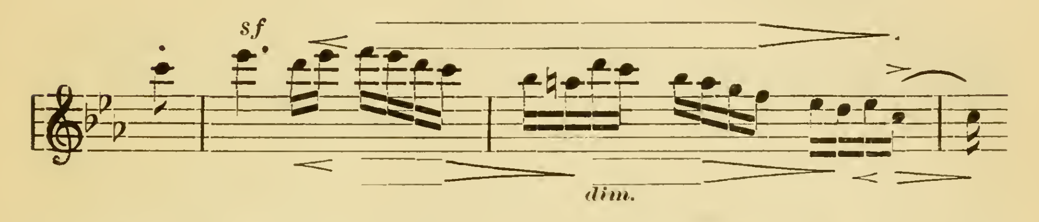


oder (daselbst op. 31. III, 1. Satz):



anstatt der ununterbrochen zu- und abnehmenden Schattierungen:
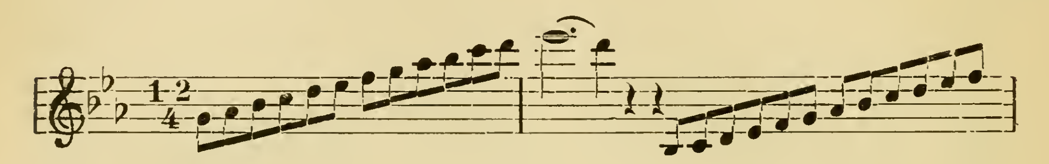


und
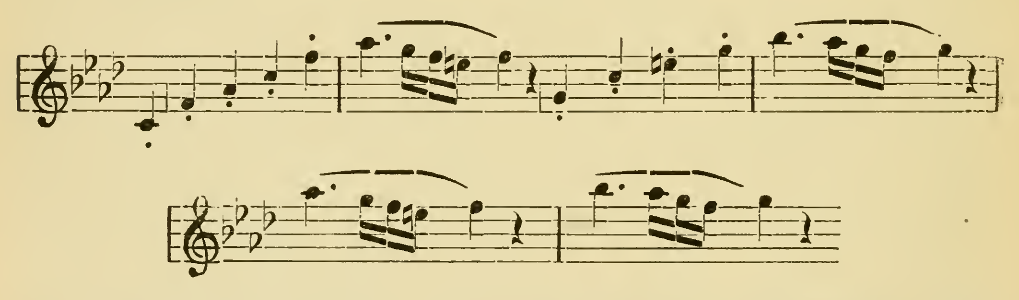


Hier warmes pulsierendes Leben, dort graue Theorie, mit der dem Schüler Geschmack und natürliche Anlage verdorben wird. Dabei ist es fast unmöglich, bei einigermafsen bewegtem Tempo jene verschiedenerlei Stärkegrade wirklich zu geben. Aber wie vertragen sich diese durchgehenden Schattierungen, wonach im ersten und zweiten Takte des vorletzten Beispiels die Anfangsnote des Taktes schwächer gespielt werden soll als alle andern desselben Taktes und im dritten Takte des letzten Beispiels schwächer als alle des vorausgehenden Taktes, mit dem auch von uns aufgestellten Schema, das der Anfangsnote des Taktes den Hauptaccent zuweist? Ganz einfach und konsequent: wie im doppelt auftaktigen dreiteiligen Takte die beiden Auftaktnoten crescendo auf die Hauptaccentnote hindrängen, so drängen in dem ersten der beiden hier gegebenen Beispiele sämtliche zwölf Achtel auf die Hauptaccentnote der Phrase (es) hin, und zwar darum ohne jede Unterbrechung des crescendo, weil die Bewegung sich streng in der ansteigenden diatonischen Skala hält. Beim zweiten Beispiel, das einem volltaktigen metrischen Fufs verglichen werden mufs, ist sogleich die zweite Note die Hauptaccentnote, und alle andern gehören ihr gegenüber ins diminuendo, das aber zufolge mehrmaligen Wechsels der Richtung der Bewegung in sich schattiert ist. Damit kommen wir zugleich auf die Zusammenordnung der Takte zu Phrasen und die zusammengesetzten Taktarten zu sprechen.

Eine Folge mehrerer gleichen metrischen Füfse ist nicht eine einfache Aneinanderhängung; eine solche giebt es in der Musik, die überall organisches Wachsen und Treiben ist, überhaupt nicht. Vielmehr treten die Taktmotive zu einander in ein ähnliches Verhältnis der Abstufung wie die Taktglieder im einzelnen Motiv, und zwar haben wir ebensogut Taktfolgen (eben die früher definierten P h r a s e n), in denen das erste, wie solche, in denen ein mittleres oder das letzte Taktmotiv das wichtigste, gesteigertste, schwerste ist.

Die Notenschrift hat ein Mittel, die steigende (gesteigerte, diastaltische) Ordnung der Motive von der fallenden (abnehmenden, hesychastischen) zu unterscheiden, nämlich die Wahl zusammengesetzter Taktarten (metrischer Doppelfüſse), bei denen der Taktstrich den Sitz des Phrasenaccents markiert; doch würden, um das obige Beispiel aus der Sonate op. 10. I deutlich einzustellen, vier Takte in einen zusammengezogen werden müssen:



Ich wage bisher noch nicht zu entscheiden, ob durch regelmäſsige Anwendung solcher gröſseren Taktarten definitiv Hilfe geschafft wäre; denn man darf nur ja nicht vergessen, daſs am Anfang, in der Mitte und am Ende accentuierte Phrasen mit einander wechseln und daſs auch der Umfang der Phrasen sich keineswegs gleichbleibt, sondern z. B. gerade bei Beethoven das von Bülow so genannte „Verkleinerungssystem“ eine groſse Rolle spielt, d. h. die Zusammenrückung der Accente, wie gleich in der ersten Sonate (op. 2. I, 1. Satz):



d. h. hier müſste man mit zusammengesetzten und einfachen Takten wechseln. Überlassen wir es der Zukunft, hier Verbesserungen der Notenschrift zu bringen, und begnügen wir uns mit einem anregenden Hinweis; die kleinen Taktstriche neben den groſsen dürften der Beachtung wert sein.

Die wichtigsten zusammengesetzten Taktarten sind:

1. der vierteilige Takt (𝄴 [$^4/_4$], 𝄴|Ↄ [$^4/_2$], $^4/_8$ etc.),
2. der sechsteilige Takt $^6/_4$, ($^6/_8$, $^6/_2$, $^6/_{16}$, stets zwei Triolen),
3. der achtteilige Takt (als solcher bisher nicht vorgezeichnet),
4. der neunteilige Takt ($^9/_8$, $^9/_4$, $^9/_{16}$, stets drei Triolen),
5. der zwölfteilige Takt ($^{12}/_8$, $^{12}/_4$, $^{12}/_{16}$, stets vier Triolen),

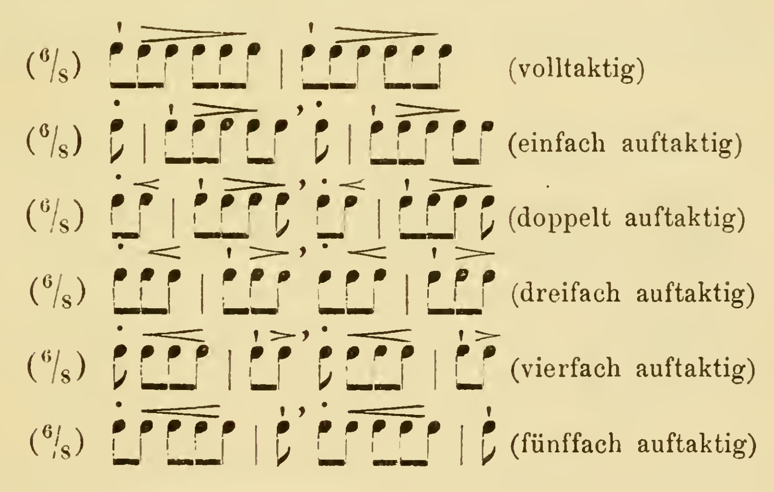
noch gröſsere sind selten; aber es liegt kein Grund vor, den achtzehnteiligen Takt zu meiden, der nichts andres ist, als ein in Triolen untergeteilter sechsteiliger.

Wir können diese Taktarten nicht alle der Reihe nach durchsprechen, sondern wollen nur das Prinzip klarstellen. Der vierteilige Takt, der weit häufiger ist als der zweiteilige, hat vier verschiedene Gestalten:

(C) (volltaktig)
(C) (einfach auftaktig)
(C) (doppelt auftaktig)
(C) (dreifach auftaktig)

Der Kürze wegen habe ich statt der Accentuierung nach dem alten Schema hier gleich die Phrasierung nach den im vorigen entwickelten Prinzipien angedeutet; ich denke, es spricht aus diesen Crescendo- und Decrescendo-Zeichen ein andrer Geist als aus dem Schema der alten Art.

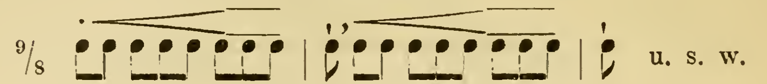
Die Formen des sechsteiligen Taktes sind:
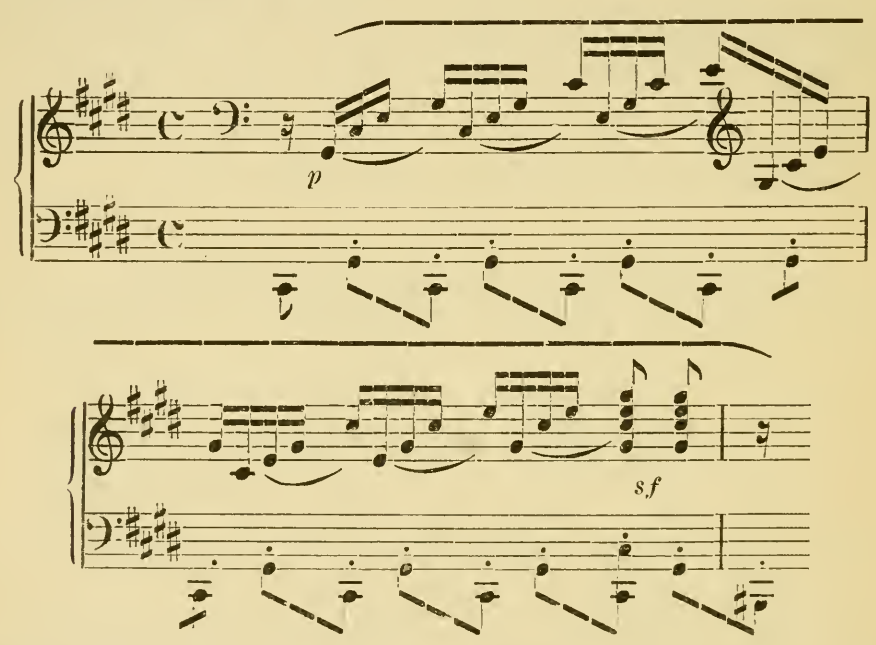


Der sechsteilige Takt als durch 2 untergeteilter dreiteiliger pflegt nicht als solcher vorgezeichnet zu werden. Doch mufs wenigstens darauf aufmerksam gemacht werden, dafs die Formen des $^1/_6$-, $^3/_6$- und $^5/_6$-Auftakts vom $^1/_3$- und $^2/_3$-Auftakt zu unterscheiden sind:

($^3/_4$)
($^3/_4$)
($^3/_4$)

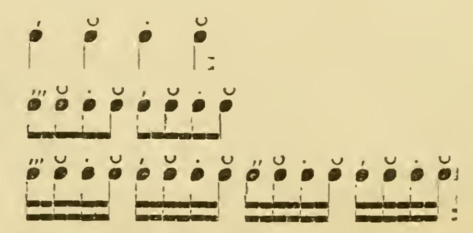
Jeder, der nur einigermaſsen dem bisherigen Gange meiner Darstellung gefolgt ist, kann sich leicht die Phrasierung für den neunteiligen, zwölfteiligen und noch mehr-teiligen Takt zurechtlegen, z. B. den $^9/_8$-Takt achtfach auftaktig:



Ein passendes Beispiel für die Erklärung des Vortrags mehrfach untergeteilter Taktarten ist der Schluſssatz (Presto agitato) der Mondscheinsonate (op. 27. II); das erste Thema besteht aus Phrasen von zwei Takten mit steigender Accentuation, doch ist die stärkste Accentnote die ersten drei Male unterdrückt; sie würde im dritten, fünften und siebenten Takte auf den Taktanfang fallen, ist aber in der Oberstimme durch eine Sechzehntelpause ersetzt und wird nur vom Baſs markiert:



Wollte man in diesem Satze nach dem herkömmlichen Schema betonen:



(was ja aber kein Mensch wirklich kann), so wäre er ganz wirkungslos, während er eine beängstigende Leidenschaftlichkeit entfaltet, sobald man ihn steigend accentuiert, wie es die beginnende Pause
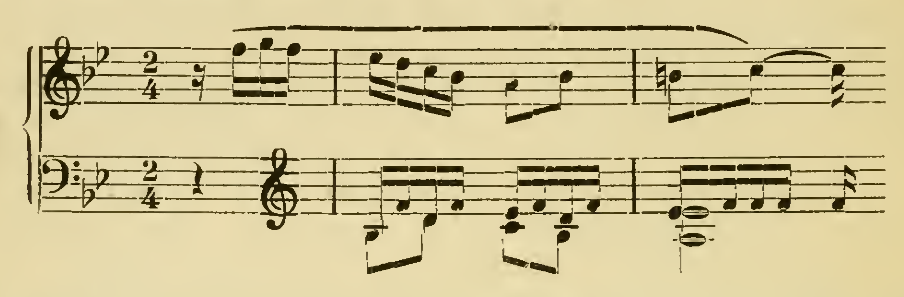
verlangt; der Auftakt, wenn man ihn im Widerspruch zum Usus noch so nennen kann, beträgt dann $^{31}/_{16}$; vom 7. Takt ab tritt die bekannte Verkleinerung der Phrase ein, welche nun zunächst nur einen Takt füllt ($^{15}/_{16}$ Auftakt), und so geht es bis zu Ende immer in vielfach auftaktigen Motiven und Phrasen fort (Takt 9—12 mit $^{15}/_{8}$ Auftakt, Takt 21 mit $^{3}/_{4}$ Auftakt, Takt 22—28 mit $^{3}/_{8}$ Auftakt, 33—40 mit $^{7}/_{16}$ Auftakt in halbtaktigen Motiven, 43—46 mit $^{7}/_{8}$ Auftakt, 47—48 mit $^{3}/_{8}$ Auftakt in halbtaktigen Motiven mit unterdrückten Accentnoten u. s. w.).

Richtig zu erkennen, wo der Schwerpunkt einer Phrase liegt, ist nicht gerade leicht, aber doch meist auch ohne Andeutung seitens des Komponisten (durch crescendo, sforzato und dergleichen) möglich. Zunächst ist zu bedenken, dafs die natürliche dynamische Schattierung der aufsteigenden melodischen Bewegung das crescendo, die der fallenden das diminuendo ist; diese Art der Schattierung ist — natürlich innerhalb mäfsiger Grenzen — als verlangt vorauszusetzen, wo der Komponist nichts vorschreibt. Das Irreguläre: crescendo bei fallender, diminuendo bei steigender Melodie, mufs durch Zeichen oder Worte besonders gefordert werden. Ebenso ist für starke Kontraste die ausdrückliche Willensäufserung des Komponisten unentbehrlich. Hat er in dieser Hinsicht das Nötige nicht verabsäumt, so ist es leicht, den Schwerpunkt jeder Phrase zu erkennen und die Motive vor und hinter demselben richtig abzuschattieren.
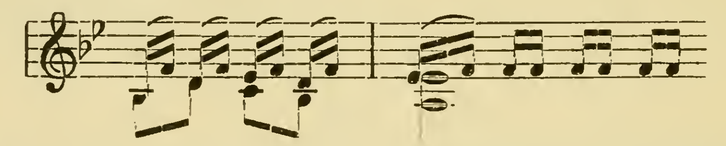
Die Hauptnote der Phrase zeichnet sich meist durch längere Dauer äufserlich aus, gleichviel ob diese längere Dauer in einem wirklich ausgehaltenen Notenwerte besteht oder teilweise durch Pausen ausgefüllt ist. Bei volltaktigen Bildungen erhält sie oft den Wert eines ganzen metrischen Fufses (sofern nicht zu auftaktigen Bildungen übergegangen wird), bei auftaktigen den Rest des Wertes der Accentnote des Motivs oder wird auch durch Synkopation nach rückwärts verlängert. Jede Synkopierung verschiebt den Accent von dem Notenwerte, auf welchen er gehört, auf den vorausgehenden mit diesem zusammengezogenen.

Eine Eigentümlichkeit unserer mehrstimmigen Musik ist, dafs sie die zeitliche Vereinigung mehrerer Phrasenbildungen zuläfst; doch dürfen dieselben einander nicht wirklich widersprechen, wenn nicht der Effekt der ästhetischen Unlustempfindung, Verwirrung (imbroglio) entstehen soll. Ausnahmsweise wird das zwar mit bewufster Absicht des Komponisten geschehen können, bleibt aber stets eine Anomalie; in Bildungen streng imitatorischer Art wie im Kanon wird hiergegen nicht selten verstofsen. Dagegen ist es etwas durchaus Gewöhnliches, dafs die Melodie sich in auftaktigen Motiven ergeht, während der Bafs, überhaupt die Begleitstimmen die volltaktige Form festhalten, so dafs die Hauptaccente stets zusammenfallen, sofern sie nicht hier oder dort verschoben oder durch

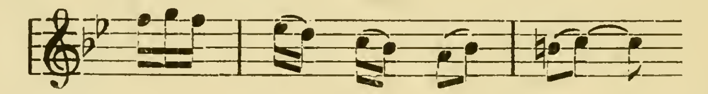
Pausen ganz unterdrückt werden. Der Effekt für die Auffassung ist dann aber nicht der wirklicher Doppelphrasierung, vielmehr dominiert eine Art der Phrasierung, während die andere als leichte Abweichung von ihr erscheint. Die Frage ist nun aber: Welche Form bildet die Grundlage der kombinierten Auffassung, die volltaktige oder die auftaktige? Antwort: Nach der gewöhnlich verbreiteten Ansicht die volltaktige, nach der durch bessere Einsicht rektifizierten aber die auftaktige. Was für ein grofser Unterschied das ist, wollen wir gleich an einem Beispiel uns klar machen (Beethoven, Sonate B-dur, op. 22. Rondo):



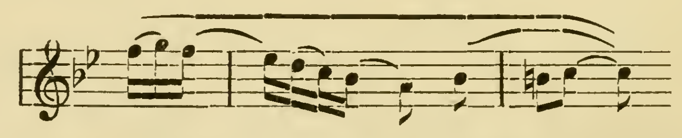
Fassen wir die volltaktige Form der Begleitung als mafsgebend, so laufen die Figuren so:



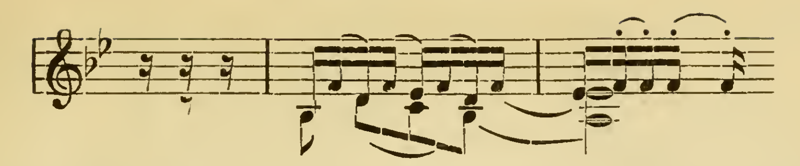
wir werden daher in der Melodie möglichst bald ebenfalls zur volltaktigen Auffassung umspringen:
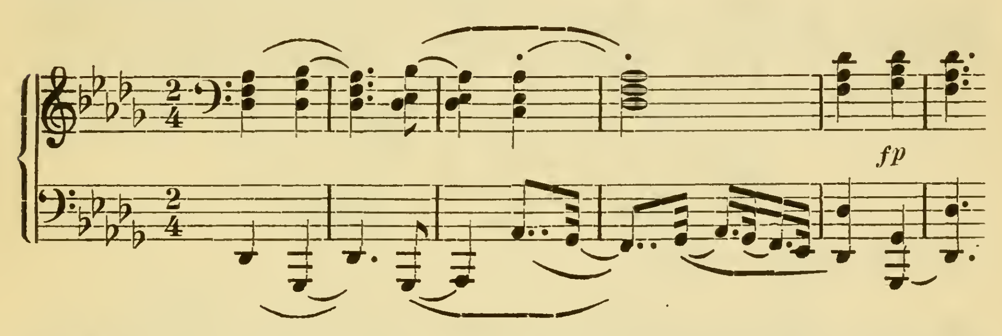


Dieses ewige frische Einsetzen jedes Achtels mit einem kleinen Accent, dem eine ganz leichte Note folgt, wäre entsetzlich, so sehr es mit den alten Erklärungen und Vorschriften im Einklang stände. Man vergleiche den Effekt, den die durchgeführte auftaktige Auffassung hervorbringt:



Der Auftakt von drei Sechzehnteln in der Melodie bedeutet sowohl für die Sechzehntel als Achtel die Auffassung im Sinne von Jamben, treibt mächtig vorwärts und schafft die ganz leichten Noten sämtlich weg. Denn auch die scheinbar volltaktige Begleitung erscheint nun jambisch gegliedert:
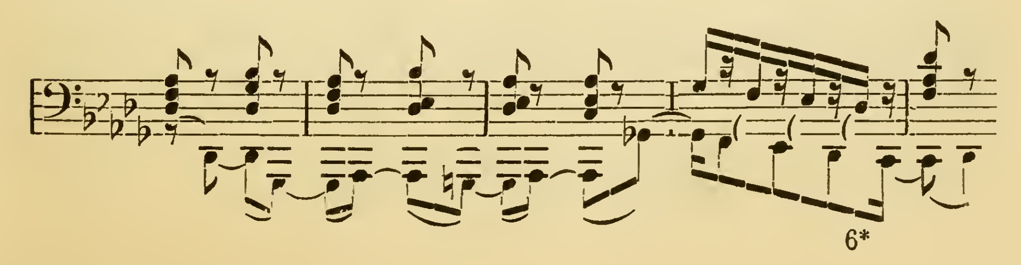


Ich gestehe, dafs es mir wie Schuppen von den Augen fiel, als mir diese Erkenntnis aufging; wie herrlich wächst hier ein Achtel mit dem folgenden zusammen durch die auf seine zweite Hälfte einsetzenden Sechzehnteljamben! Soll ich es vollends aussprechen, worauf jeder, der sich intensiv in diese Auffassungsweise hineinlebt, selbst kommen wird? Jede Steigerung der Figuration bedeutet ein Verfolgen dieses organischen Treibens und Wachsens in immer kleinere Dimensionen; dieses Übergreifen der kleineren Werte aus dem Ende eines gröfseren in den Anfang des nächstfolgenden ist nichts Ungewöhnliches, auch nicht nur etwas Häufiges — es ist das Reguläre! Jedes Thema mit Variationen älterer Art (Doubles) kann als Beispiel dienen; ich wähle das Andante der Sonata appassionata von Beethoven:
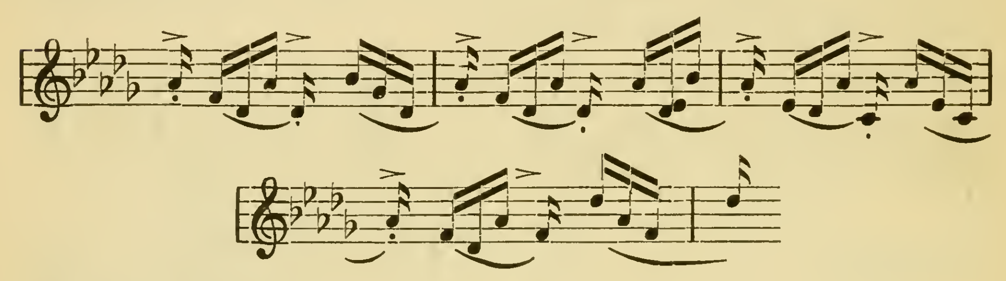


Der Anfang ist nur scheinbar volltaktig, setzt wenigstens sofort in die auftaktige Form um; denn dafs der Ges-dur-Accord als Anfang des neuen Motivs zu fassen ist, hat Beethoven unzweideutig durch das sforzato im 5. Takte angezeigt. Niemand wird behaupten wollen, dafs der 5. und 6. Takt anders aufzufassen seien; die Accentuation ist zu steigern, aber nicht zu ändern.
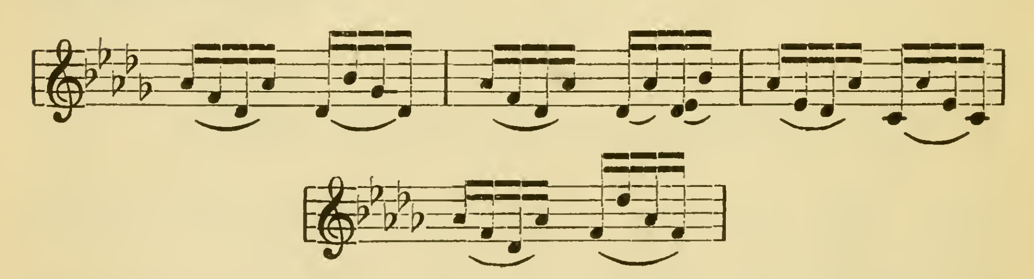
Aber was oben über die Auflösung dissonanter Töne gesagt wurde, bleibt zu Recht bestehen; Vorhaltslösungen auf den schlechten Taktteil verbieten, diesen auf den folgenden schweren zu beziehen, ebenso wäre es verkehrt, gebrochene Oktaven, Terzen und Sexten zu zerreifsen. Die erste Variation des hier gegebenen Themas mag das belegen:
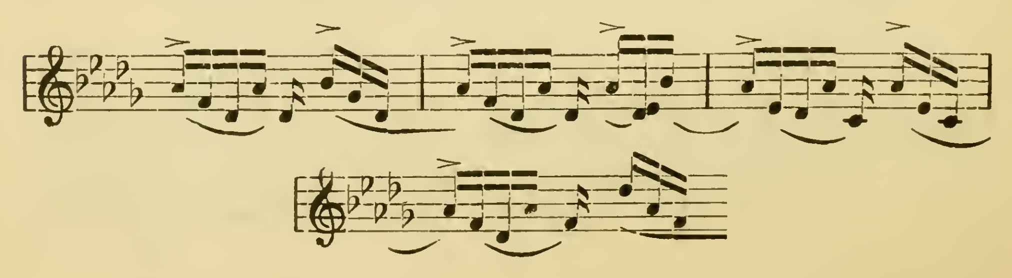


Hier ist vom 1. bis zum 3. Takt die Figuration sicher trochäisch: –́ ⏑ | –́ ⏑ etc., während das Thema fortdauernd ebenso aufzufassen ist wie zuerst: –́ | ⏑ –́ | ⏑ –́ etc. Beim Übergange zum vierten Takt übernimmt die figurierende Stimme (der Bafs) vorschlagende Oktaven der Töne der Melodie (jambisch); der Rest dieser Variation ist wieder durchweg mit nachschlagenden Tönen (trochäisch) figuriert. Eine solche Figuration ist kaum eine Steigerung der Bewegung; sie wirkt durchaus ruhig und in keiner Weise treibend. Das dem Viertel nachschlagende Achtel oder das dem Achtel nachschlagende Sechzehntel ist gleichsam nur ein Ausklingen des Notenwertes. Die zweite Variation figuriert die Melodie selbst, wodurch wiederholt die Melodietöne auf eigentlich accentlose Taktglieder fallen; wollte man hier einfach irgend ein Motiv gleichmäfsig durchführen, so würde die Melodie unkenntlich und das Stück verunstaltet werden, da die Accentnoten nicht in melodischem Zusammenhange stehen würden, z. B.:
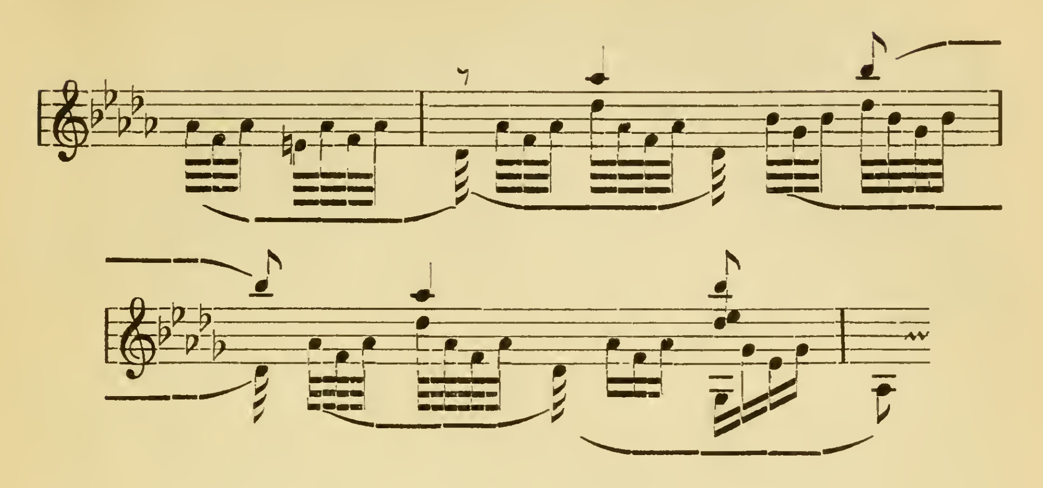


oder wie notiert steht:
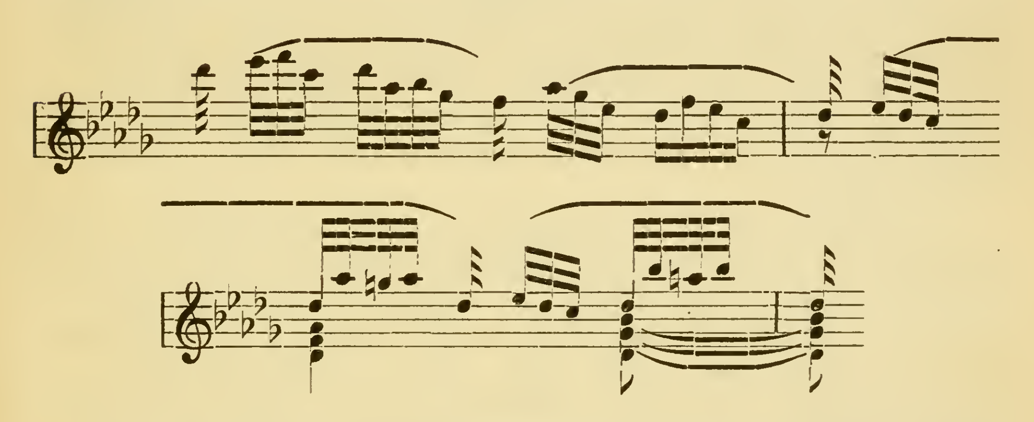


Vielmehr ist die erstere dieser beiden Phrasierungsarten dahin zu modifizieren, dafs bald die Anfangs-, bald die Schlufsnote des Motivs einen stärkern Druck erhält und dadurch als Melodienote gekennzeichnet wird; doch ist diese Hervorhebung mit äufserster Decenz und nicht mit einem kräftigen sforzato zu geben:



Die gesteigertste Figuration ist die nach dieser Variation folgende in Zweiunddreifsigsteln:



weiterhin so:



Die Materie ist hochinteressant und wäre nur in einem ziemlich voluminösen Buche erschöpfend zu behandeln. Ich mufs mich damit begnügen, hier das Notwendigste angedeutet und eventuell eine kräftige Anregung zur Ausrottung eines tief eingewurzelten Fehlers gegeben zu haben. Fassen wir das Ergebnis unserer kurzen Betrachtung zu wenigen Sätzen zusammen, so ist ihm etwa diese Fassung zu geben:

1. Der Taktstrich markiert nicht Anfang oder Ende eines musikalischen Themas oder eines seiner Teile (Phrasen) und kleinsten Teile (Motive), sondern bezeichnet nur, dafs die ihm zuerst folgende Note eine mehr oder minder stark accentuierte ist. Der verbreiteten irrigen Auffassung der Taktstriche mufs aufs energischste entgegengetreten werden.

2. Die Taktmotive sind entweder volltaktig oder ein- oder mehrfach auftaktig. Volltaktige Motive sind bei weitem seltener

als auftaktige; besonders ist zu warnen vor der Auffassung bewegteren Figurenwerks im Sinne volltaktiger Motive.

3. Das Umsetzen aus volltaktigen Motiven in auftaktige ist eins der wirksamsten Steigerungsmittel des musikalischen Ausdrucks; der Vortragende hat nicht einen Zwang zum Wechseln der Motive abzuwarten, mufs vielmehr in auftaktige Form übergehen, sobald er dafür nicht mehr auf entschiedene Hindernisse stöfst.

4. Volltaktige Phrasen sind im Verhältnis nicht so selten wie volltaktige Motive, da bereits in der einzelnen Phrase sich die volltaktige Bewegung in auftaktige umzusetzen pflegt. Doch steigern Meister wie Beethoven auch gern die Phrasen gegen einander durch Übergang in auftaktige Formen.

5. Innerhalb der Phrase treten die Motive in ein ähnliches Verhältnis zu einander, wie die Töne innerhalb des Motivs, d. h. eines derselben bildet den Schwerpunkt der Phrase, sein Hauptaccent ist der Hauptaccent der Phrase. Dieses Hauptmotiv kann das erste, aber auch das letzte oder ein mittleres der Phrase sein. Die Phrase steigert sich bis auf den Hauptaccent und fällt dann ab. Phrasen, die mit dem Hauptaccent beginnen, sind daher diminuendo, solche, die mit dem Hauptaccent enden, dagegen crescendo vorzutragen, während solche, bei denen der Hauptaccent mehr in die Mitte fällt, bis zu demselben crescendo und sodann diminuendo vorzutragen sind.

6. Phrasen treten zu musikalischen Perioden zusammen. Perioden, die von Anfang bis Ende abnehmen, kommen wohl kaum vor, denn das Abnehmen der Stärke, die Negation der Entwickleung vermag nicht lange zu interessieren; auch Perioden, deren Gipfelpunkt ganz am Ende liegt, sind selten. Die gewöhnlichste Form der Periodenbildung ist die der Steigerung bis etwa auf die Mitte und sodann folgendes Zurücksinken; sehr häufig liegt aber der Schwerpunkt dem Ende näher als dem Anfang.

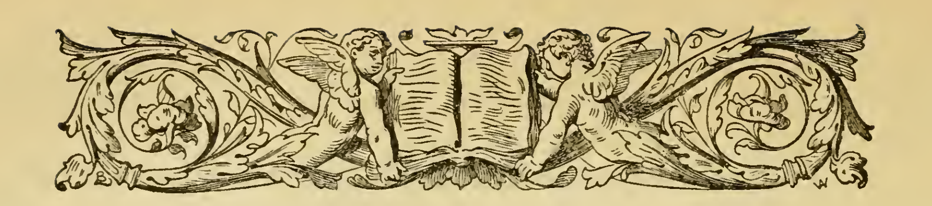
7. Bezüglich der richtigen Abgrenzung der Phrasen ist zu beachten, dafs verkürzte Notenwerte, chromatische Töne, Durchgangstöne, vorschlagende Oktaven, überhaupt Anticipationen auf das Folgende, Vorhaltslösungen und nachschlagende Oktaven dagegen auf das Vorausgehende hinweisen, und Unterbrechungen durch Pausen oder lange Töne gewöhnlich auf eine neue Phrase vorbereiten. Bei glatt verlaufender diatonischer Bewegung begünstigt jede Veränderung der Richtung des Ganges das Annehmen eines neuen Phrasenanfangs.

8. Der beste Prüfstein für die Richtigkeit einer gewählten Phrasierung ist das Innehalten nach jedem Motiv; erscheint solches als natürlich (wenn auch übertrieben), so wird die Phrasierung richtig sein; erscheint es als unnatürlich, so mufs man nach andern Teilungspunkten suchen. Die Gipfelnote (Accentnote) der Phrase

verträgt eine (nicht mefsbare) Verlängerung, und die letzte Note gestattet oft ein leichtes Absetzen, wo nicht eine wirkliche zugegebene Pause.

9. In all den hier angedeuteten Vortragsnüancen ist Mafshalten die schwere Kunst, welche die richtige Phrasierung von der noch höher stehenden guten Phrasierung unterscheidet. Man hüte sich nur ja, sich allzusehr auf eine Regel zu verlassen und nehme überall das eigene kritische Empfinden zu Hilfe, das, wenn es nur in die rechten Bahnen gelenkt wird, von selbst weiter erstarken und ein zuverlässiger Führer sein wird.





Legatobögen oder Phrasierungsbögen?

In diese Alternative läſst sich eine die musikalische Welt immer stärker bewegende Frage zusammenfassen, eine Frage, die allem Anschein nach die Antwort: Phrasierungsbögen! finden und dann eine Veränderung unserer Notenschrift nach sich ziehen wird, wie seit der Einführung des Taktstriches (um 1600) von gleicher Wichtigkeit und gleich durchgreifender Bedeutung sich keine vollzogen hat. Das mag viel behauptet scheinen; ich werde aber nachweisen, daſs es nicht zu viel behauptet ist.

Was ist ein Legatobogen? was ist ein Phrasierungsbogen?

Die Beantwortung dieser beiden Fragen ist viel schwerer als sie aussieht, und eine befriedigende Beantwortung ist kaum möglich, ohne zugleich eine Beantwortung der oben gestellten Alternative in dem von mir angedeuteten Sinne einzuschlieſsen. Denn wenn wir unter Legatobogen einen Bogen verstehen, welcher Töne umschlieſst, die in innigstem Anschlusse an einander, gleichsam in einander übergehend, geschleift (legato) vorgetragen werden sollen, während das Ende des Bogens das Ende dieser enggeschlossenen Tonkette, eine Unterbrechung des Flusses, ein Absetzen bezeichnet: so ist damit zugleich ausgesprochen, daſs die in unserer Notenschrift allgemein üblichen Bögen nicht eigentlich Legatobögen sind; denn an hundert und tausend Stellen würde das Absetzen am Ende des Bogens einen unmöglichen Effekt ergeben, einen Verstoſs ärgster Art gegen den guten Geschmack. Hat doch s. Z. einer unserer renommiertesten Herausgeber — Louis Köhler — offen und öffentlich eingestanden (Neue Zeitschrift für Musik, 1882), daſs man das Ende des Legatobogens nicht für ein Zeichen des Absetzens ansehen dürfe; man würde damit in ebenso vielen Fällen falsch wie richtig gehen.

Was aber sind denn diese Bögen unserer Notenschrift? sind sie Phrasierungbögen? Unter einem Phrasierungsbogen würde ein Bogen zu verstehen sein, der ein mehr oder minder in sich abgeschlossenes Glied des musikalischen Kunstwerks, ein Motiv oder eine Phrase umschliefst. Sind die Bögen unserer Notenschrift solche Bögen? Auch hier müssen wir antworten: ja und nein! Sie sind eben thatsächlich weder das eine noch das andere ganz, weil sie beides halb sind. Neben ganz richtig die Motive oder Phrasen abgrenzenden Bögen finden wir an allen Ecken und Enden andere, welche die Gliederung der musikalischen Gedanken geradezu verdecken, indem sie die natürlichen Einschnitte überbrücken und die Motive zerreifsen. Das ist begreiflich in Fällen, wo die Bögen konsequent als Zeichen des Legatospiels durchgeführt sind und daher bei der ersten Staccato-Note abbrechen; in sehr vielen Fällen reicht aber auch dieser Gesichtspunkt nicht aus, die Grenzen der Bögen zu motivieren, und es bleibt kaum etwas anderes übrig, als anzunehmen, dafs die Bögen aus rein kalligraphischen Rücksichten ohne tieferen Sinn, nur zur Ausschmückung des Notenbildes zugegeben sind. Das klingt unglaublich und ist doch wahr! Diese kalligraphischen Bögen reichen gewöhnlich von Taktstrich zu Taktstrich oder umschliefsen bei besonders grofsen Taktarten halbe Takte.

Vielleicht erscheint bereits nach diesen wenigen ganz allgemeinen und nicht durch Beispiele belegten Bemerkungen die an die Spitze gestellte Frage auch denen verständlich, welchen sie nicht längst Kopfzerbrechen gemacht hat. Sie mag zunächst bedeuten: Sind die Bögen unserer Notenschrift Legatobögen oder Phrsierungsbögen? Angesichts der Unmöglichkeit einer bestimmten Beantwortung in dem einen oder dem andern Sinne mufs sie sich aber zuspitzen zu der Form: S o l l e n die Bögen Legatovortrag oder Phrasengrenzen anzeigen? d. h. w o l l e n w i r L e g a t o b ö g e n o d e r P h r a s i e r u n g s b ö g e n? Da stehen wir nun vor einer Frage von ganz eminenter Tragweite; es handelt sich nicht mehr um Auslegungen und Auffassungen, sondern um einen Beschlufs, der zu fassen ist!
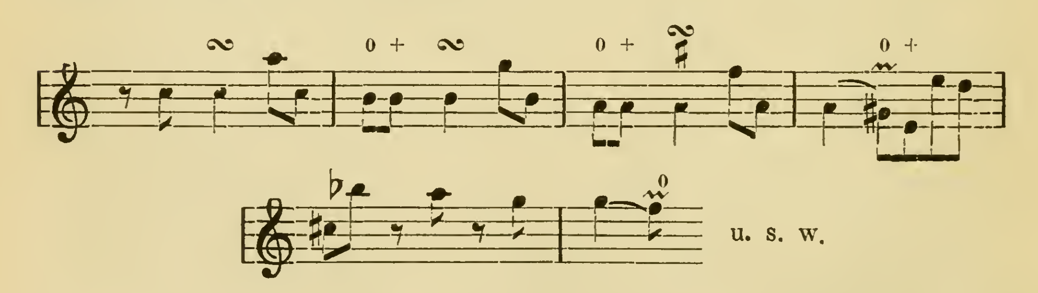
Man mag sich drehen und winden, wie man will — aus diesem Wirrwarr verschiedenartiger Bogenbezeichnungen (bekanntlich hat jede Klassikerausgabe andere Bögen) ist nicht herauszukommen, wenn nicht diese Frage einmal ernstlich zur Diskussion gestellt und durch eine erdrückende Mehrheit, sozusagen durch Plebiscit der musikalischen Welt entschieden wird. Der Ausgang wird freilich auch dann nur in dem Falle ein befriedigender sein, wenn die Mehrheit den Fortschritt will — andernfalls dürfte der reaktionären Mehrheit zum Trotz die Minorität doch denselben weiter anstreben.

Vor einiger Zeit machte ich mehreren bedeutenden Verlagsfirmen Vorschläge wegen einer Klassiker-Ausgabe mit genauer Bezeichnung der Phrasen; es sollte sich zunächst nur um die Beet-

hovenschen Klaviersonaten als ballon d'essai handeln. Die Antworten, welche ich erhielt, waren zum Teil äufserst charakteristisch für die Sachlage und gaben mir mancherlei Stoff zum Nachdenken. Eine der Firmen sah überhaupt den Grund nicht ein, die bekannten Themen kamen ihr mit den neuen Bogengrenzen ganz fremdartig vor; eine zweite, sehr bedeutende, war der Ansicht, dafs Lebert und Faifst, Bülow und Scholtz „der Phrase bereits diejenige Beachtung geschenkt, welche sie verdient;" eine dritte, die bedeutendste von allen, bejahte die Bedürfnisfrage unbedingt, hatte aber ihre gewifs nicht ungerechtfertigten Bedenken gegen ein reformatorisches Vorgehen einzelner gegen einen über die ganze Welt verbreiteten Usus ohne vorherige Verständigung mit einer gröfseren Zahl kompetenter Fachmänner; zugleich äufserte sie den Wunsch, dafs der Legatobogen konserviert und für die Motiv- und Phrasengrenzen ein neues Zeichen gebildet werden möchte, wobei ihr die ebenfalls nötig erscheinende Konservierung der die Bogenstriche andeutenden Bögen der Violinmusik und der für die Atmung mafsgebenden der Blasemusik vorschwebte.

Zur besseren Motivierung meiner Bestrebungen weise ich darauf hin, dafs ich für dieselben nicht die erste Autorschaft in Anspruch nehmen kann, dafs die Idee einer durchgängigen Andeutung der Phrasengrenzen bereits vor hundert Jahren aufkam und dafs die Klagen über die irreleitenden jetzigen Bögen neuerdings sehr laut werden.

In Sulzers Theorie der schönen Künste (1772), findet sich ein höcht bemerkenswerter Artikel von dem berühmten J. A.-P. Schulz über den musikalischen Vortrag, welcher die Phrasengrenzen in einer Weise bestimmt, die als für alle Zeiten mustergültig bezeichnet werden kann, wie aus folgendem Beispiel ersehen werden mag (⁰ bezeichnet bei Schulz die Schlufsnote der einen, † die Anfangsnote der andern Phrase).

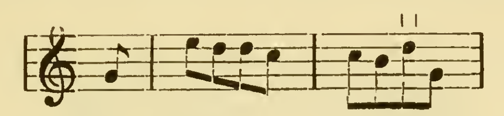


Übrigens braucht Schulz bereits den Ausdruck „Phrase" und klagt ganz wie heute ein R. Westphal, M. Lussy und andere über die schlimmen Gewöhnungen volltaktiger Auffassung der auftaktigen Phrasen.

„Es ist unglaublich, wie sehr der Gesang (d. h. die Melodie) verunstaltet und undeutlich wird, wenn die Einschnitte nicht

richtig oder gar nicht verzeichnet werden. Man darf, um sich hiervon zu überzeugen, nur eine Gavotte so vortragen, dafs die Einschnitte in der Hälfte des Taktes nicht beobachtet werden. So leicht dieser Tanz zu verstehen ist, so unfafslich wird er dadurch allen Menschen. Hiewieder wird am häufigsten in solchen Stücken gefehlt, wo die Phrasen in der Mitte des Taktes und zwar auf einer schlechten Zeit desselben anfangen, weil jeder gleich anfangs gewohnt wird, nur die guten Zeiten des Taktes, auf welche die verschiedenen Accente des Gesanges fallen, vorzüglich zu markieren und die schlechten überhaupt gleichsam wie nur durchgehen zu lassen. Dadurch wird denn in solchen Fällen die Phrase zerrissen und ein Teil derselben an die vorhergehende oder die darauf folgende angehängt, welches doch ebenso widersinnig ist, als wenn man in der Rede den Ruhepunkt vor oder nach dem Komma machen wollte."

D. G. Türk geht in seiner Klavierschule (1789) weiter und verlangt nicht nur die Erkenntnis der Phrasen, sondern eine Bezeichnung derselben in der Notenschrift und hat eine solche in seinen Handstücken versucht, und zwar mittelst zweier kleinen kommaartigen Striche ׀׀ über der Schlufsnote der Phrase:
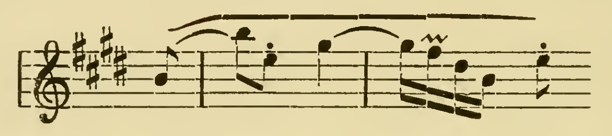


Er bemerkt dazu (S. 342):

„Hoffentlich werden bald mehrere Komponisten, besonders in den Tonstücken für Anfänger, die Einschnitte bezeichnen, wenn ihnen an der deutlichen Ausführung ihrer Arbeiten und an der Verbreitung musikalischer Kenntnisse überhaupt gelegen ist."

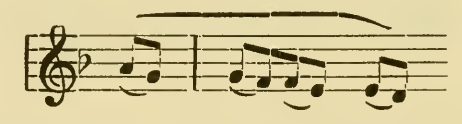
Die Komponisten haben sich die Mahnung Türks leider nicht zu Herzen genommen und der bereits von ihm und Schulz gerügte Fehler falscher Auffassung der Motive hat sich daher immer mehr verschlimmert, und es ist dahin gekommen, dafs man heute von vielen überhaupt nicht mehr verstanden wird, wenn man von durchgeführten auftaktigen Motivbildungen spricht. Denselben Vorwurf, wie Schulz seinen Zeitgenossen, machte in unserer Zeit R. Westphal, man sehe aber z. B. in der Neuen Zeitschrift für Musik (1882) nach, was für Anerkennung er für seine so sehr nötige Warnung seitens der Fachmusiker geerntet hat!

Die Thatsache, dafs das Verständnis der ästhetischen Bedeutung der Rhythmen immer mehr verloren geht, ist schlechterdings nicht in Abrede zu stellen; es gilt vielmehr, alles Ernstes darüber nachzudenken, wie man dem Übel dauernd steuern, wie man definitiv den thematischen Aufbau, die Gliederung der musi-
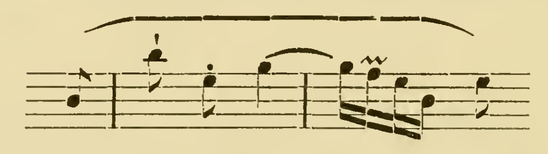
kalischen Gedanken direkt anschaulich machen kann! Das kann nach meiner Ansicht ohne auffällige Änderungen des Aussehens unserer Notenschrift geschehen, wenn man sich entschliefst, durch die Bögen nicht mehr wie bisher die Grenzen des Legato-Anschlusses, sondern die der Motive und Phrasen anzudeuten. In einer ganz erheblichen Prozentzahl von Fällen würden die Bögen ihre bisherigen Stellen behalten; denn man vergesse doch nur nicht, dafs der oberste Gesichtspunkt für den geschlossenen Legato-Vortrag doch schliefslich eben auch die klare Ausprägung der musikalischen Form, also die Phrasierung ist! Nur bei Stücken kapriciösen Stils ist die Artikulation (binden und absetzen) nicht so sehr durch die Phrasenbildung bestimmt, sondern gleichsam von der Laune des Komponisten abhängig; die kleinen Figürchen von 2 oder 3 Noten, welche beim Capriccio-Vortrag gebunden zu spielen sind, könnten aber ganz gut den Legatobogen behalten, der dann unter dem Phrasierungsbogen stehend, mit diesem nicht verwechselt werden könnte, z. B.



oder:
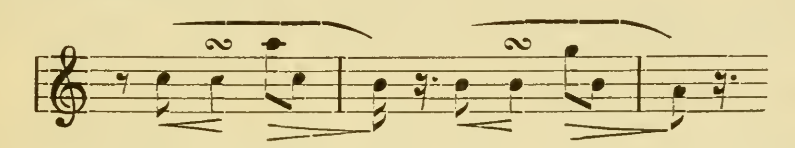


Aber in sehr vielen Fällen, z. B. dem letzteren, wären die kleinen Bögen ganz überflüssig. Wollte man nur die Staccatopunkte recht augenfällig machen und die beiden Achtel trennen, so würde auch das erste Beispiel ohne Legatobogen nicht mifszudeuten sein:
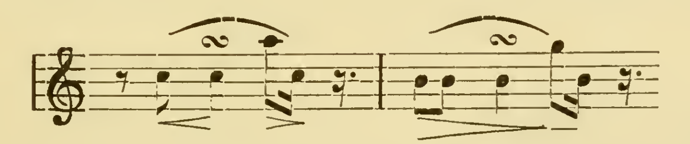


Der Usus hat längst festgestellt, dafs, wo besondere Zeichen fehlen, Legato-Vortrag verlangt ist, weil eben der zusammenhängende Vortrag des Zusammengehörigen das naturgemäfse, schlichte ist; und doch würde man sehr fehlgehen, wenn man längere Teile eines Tonstücks, die der Bögen entbehren, unterschiedslos legato fortspielen wollte. Vielmehr erfordert ein kunstgemäfser Vortrag zum mindesten Unterbrechungen des singenden legato durch unvollkommene Bindung der Grenznoten der Phrasen.

Eins aber übersieht man ganz, wenn man glaubt, durch Legatobögen und Staccatopunkte bereits genügende Anhaltepunkte für den Vortrag geben zu können, nämlich die durch die Phrasen-

bildung bedingten kleinen Verzögerungen und Beschleunigungen und die natürliche dynamische Schattierung (crescendo und diminuendo). Diese richtig zu treffen ist nur möglich, wenn man die Motivbildung richtig erkennt und die Phrasen versteht: eine Anforderung, die man heute nur an eine kleine Anzahl begabter Musiker stellen darf, da es, wie gesagt, eines sehr energischen musikalischen Gefühls bedarf, um trotz der die Phrasen zerreifsenden und verzerrenden Legatobögen die zusammengehörigen Tongruppen herauszufinden. Schon J. P. A. Schulz verstand die Unterschiede sehr wohl, welche für den Vortrag aus der Verschiebung der Phrasengrenzen entstehen; denn er bemerkt zu dem oben aus seinem Artikel gezogenen Beispiel: „Daher wäre es höchst fehlerhaft, wenn man z. B. den (zweiten) Takt so vortragen wollte, als wenn mit der ersten Note desselben die Phrase anfinge, da doch die vorhergehende sich damit endiget, wie die Achtelpause des vorhergehenden Taktes anzeiget.“ Man mufs nämlich spielen:



und nicht:

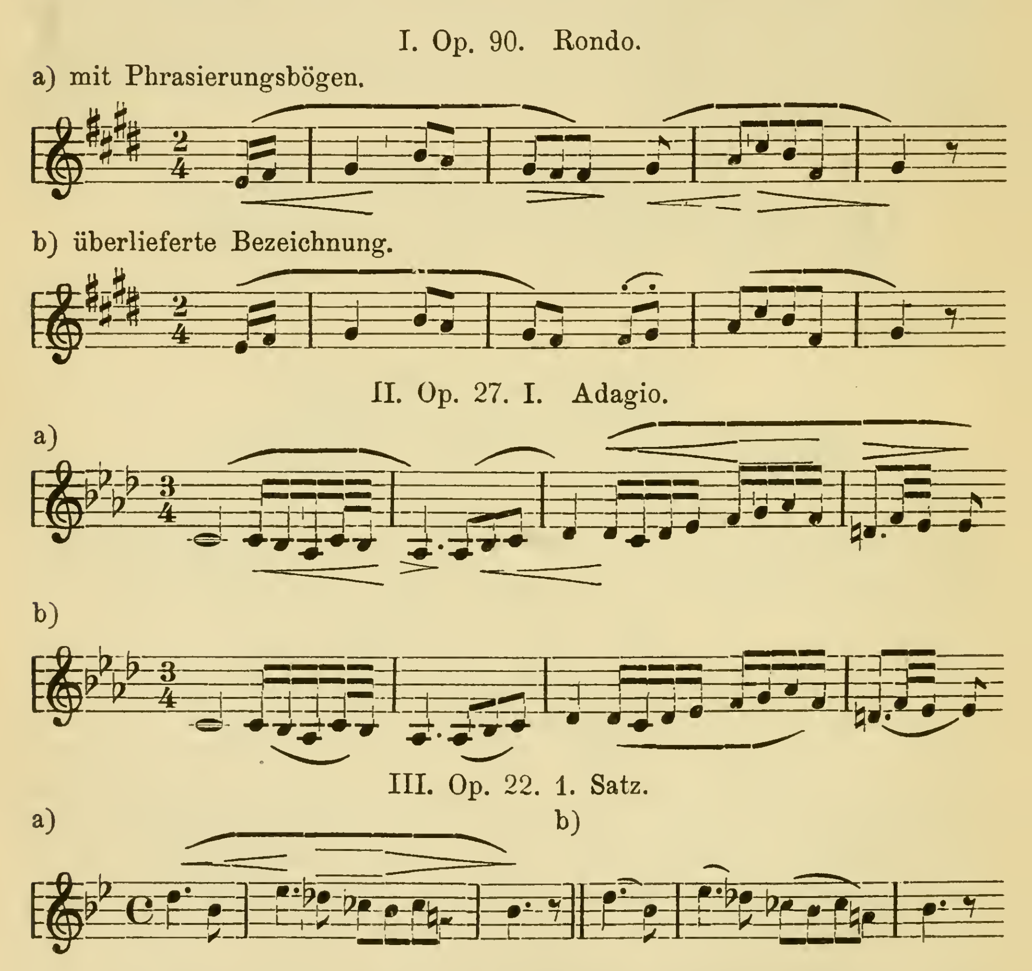


Denn die Trennung der Phrasen bedingt stets eine ganz geringe Zugabe zum Zeitwert der Schlufsnote oder Schlufspause (hier angedeutet durch den Punkt bei der Sechzehntelpause). Die hier beigefügten Crescendo- und Diminuendo-Zeichen sind aber zugleich Zeichen der natürlichen a g o g i s c h e n S c h a t t i e r u n g,*) d. h. der Beschleunigung und Verlangsamung. Der Crescendo-Teil einer Phrase ist stets gedrungener, sagen wir getrost: etwas treibend (stringendo), der Diminuendo-Teil dagegen etwas gedehnt vorzutragen; für gewöhnlich sind diese Beschleunigungen und Verlangsamungen sehr unbedeutend, werden aber oft genug von Komponisten durch besondere Vorschrift verstärkt gefordert. Eine durchgeführte merkliche Veränderung der Bewegung innerhalb jeder Phrase erscheint stets als sentimental; in der Regel darf sie nur so gering sein, dafs sie als naturgemäfser Ausdruck erscheint, ohne dafs der unbefangene Hörer die materielle Ursache dieses Effekts erkennt.

Wie die Verhältnisse zur Zeit liegen, würde allerdings die richtige Abgrenzung der Phrasen durch Bögen allein noch nicht

*) Agogisch vom griechischen Agoge = Tempo, Bewegungsart.

genügen, um das so lange vernachlässigte Auffassungsvermögen der rhythmischen Verhältnisse mit einemmale zu der Höhe zu entwickeln, welche zum vollen ästhetischen Genufs dieser Seite des Kunstwerks erforderlich ist; vielmehr bedürften wir noch eines Zeichens, welches die innere Gliederung der Phrase andeutet, wenn auch zunächst nur für Unterrichtszwecke. Ein solches Zeichen ist das von mir vorgeschlagene L e s e z e i c h e n, ein kleiner, eine Linie des Notensystems durchschneidender Vertikalstrich. Da dasselbe in keiner Weise auffällt, so dürfte seine Verwendung auch in anderen als Unterrichtsausgaben in zweifelhaften Fällen sich empfehlen. Statt weiterer Plaidoyers lasse ich einige Takte Beethovenscher Themen mit Phrasenbögen und Lesezeichen folgen:



Ich begnüge mich mit diesen wenigen Proben, die schon einen Begriff geben können, wie die Neuerung ausfallen würde. Es ist wahrhaftig nicht Mangel an Pietät, was mich treibt, dieselbe anzuregen; im Gegenteil meine ich, dafs das Verständnis der erhabenen Tondichtungen eines Beethoven wie unserer anderen Klassiker wesentlich gefördert werden würde, wenn in dieser Weise

auch der minderbegabte Spieler die Schlüssel für die richtige Gliederung der Gedanken in die Hand bekäme. Man werfe nur ja nicht ein, dafs man's den Leuten nicht gar zu bequem machen dürfe. Was dabei herauskommt, wenn man's nicht thut, sehen wir ja alle Tage: das geistloseste Herunterklimpern der Noten, die Verzerrung der schönsten Gebilde bis zur Unkenntlichkeit! Sollte denn wirklich die Bezeichnung der Phrase von jemandem für minder notwendig gehalten werden als der Taktstrich, dieses verhängnisvolle falsche Lesezeichen? Denn dafs der gewöhnliche Spieler immer von Taktstrich zu Taktstrich liest, davon kann man sich leicht überzeugen; niemand aber liest in einem Zuge die lange Notenkette ab, sondern wie die Buchstaben sich zu Worten zusammenfügen und der Leser von Wort zu Wort und von Komma zu Komma liest, so liest der Musiklesende die Noten gruppenweise ab und hält sich dabei an alles, was ihm Halt bieten kann, d. h. also an die das Legato anzeigenden Bögen und an die Taktstriche. Ohne Frage ist der graziös geschwungene Bogen ein excessiv geeignetes Mittel, dem Auge als Führer zu dienen; wie er die zusammengehörigen Noten gleichsam umschlingt und näher zusammenrückt, darin liegt ein Moment von aufserordentlicher Anschaulichkeit, das allen übrigen Vorzügen unserer Notenschrift ebenbürtig an die Seite treten kann. Das Lesezeichen aber würde in ungezwungenster Weise das Zusammengehörige innerlich organisch gliedern und dem Auge die notwendigen kleineren Ruhepunkte bieten.





Vorschläge zur Beschränkung der Willkür in der Wahl der Notenwerte für die Taktschläge.

Die Bezeichnung der Tempi durch Adagio, Andante, Allegretto. Allegro, Presto und deren verschiedene weitere Abstufungen, sowie die Möglichkeit durch den Metronom jederzeit genau die gewünschte Bewegungsart vorzuschreiben, hat allmählich zu einer grofsen Willkür in der Wahl der Notenwertzeichen geführt, so dafs der vor Einführung der genannten Bezeichnungen fast allein mafsgebende Begriff des Integer valor, d. h. der schlichten Notengeltung, ganz verloren gegangen ist. Es wäre aber doch ein nur ja nicht zu unterschätzendes Mittel gröfserer Anschaulichkeit, wenn wir wieder anfingen, die langsamere Bewegung durch längere Noten und die schnellere durch kürzere Noten auszudrücken, so dafs man auch ohne die leider noch lange nicht alle Fehlgriffe ausschliefsende Bezeichnung des Tempo durch Worte auf den ersten Blick erkennen könnte, ob eine schnelle oder langsame Bewegung gemeint ist. Damit möchte ich keineswegs für Abschaffung der Bezeichnungen Adagio etc. plädieren, wenn auch dieselben mit mehr Nutzen durch Andeutungen des Charakters der Tonstücke, wie: Aufgeregt, Ruhig, Graziös, Mit viel Empfindung u. s. w. ersetzt werden könnten; abstufende Bezeichnungen, wie Adagio non troppo, Andante con moto, Allegro molto etc. würden nach wie vor ihren Wert behalten und der Metronom wäre als gelentliche Hilfsbestimmung für Nüancen nach wie vor unersetzlich. Was ich im Auge habe, ist lediglich: ein ungefährer Anhalt für die Geschwindigkeit der Folge der Taktzeiten (Schläge) in der **Form der Noten** selbst.

Die hiermit vorgeschlagene Reform ist ganz leicht durchführbar und zwar in einer Weise, welche ein Wiederveralten, ein Zurückfallen in den unbestimmten Gebrauch der Wertzeichen ausschliefst. Wir haben jetzt Tempi, bei denen die halbe Note eine halbe Sekunde gilt (𝅗𝅥 = 120 M.M.) und andere, bei denen die Viertelnote eine ganze Sekunde (♩ = 60) oder noch mehr gilt (Beethoven op. 106, Einleitung des letzten Satzes gar 𝅘𝅥𝅯 = 76, d. h. ♪ = 38, ♩ = 19, 𝅗𝅥 = $9^1/_2$ M.M., also kaum 10 Halbe auf die Minute!). Liese sich nicht ein mittlerer Zeitwert der Halben, Viertel, Achtel etc. fixieren, der nur durch Wort- oder Metronombezeichnung abgestuft würde? Als die Mensuralmusik aufkam (im 12. Jahrhundert) und in den ersten Jahrhunderten ihrer Entwickelung hatten die Notenwerte eine ganze bestimmte Dauergeltung; dieselbe verschob sich ganz allmählich derart, dafs die Zeichen für kürzere Dauer an Stelle deren für längere Dauer eintraten, so dafs im 15. Jahrhundert die Semibrevis (unsere ganze Taktnote) etwa denselben Wert erlangte, den im 12. die viermal so viel geltende Longa gehabt hatte; zu Anfang des 17. Jahrhunderts war bereits die Minima (unsere Halbe) in den alten Wert der Longa des 12. Jahrhunderts eingerückt. Es war das aber wie gesagt eine durch Jahrhunderte sich ganz allmählich entwickelnde Verschiebung der Werte, nicht in willkürlicher Geltung, bald in dieser, bald in jener Bedeutung; der Begriff des Integer valor entstand im 15.—16. Jahrhundert infolge der kanonischen Künstelei der niederländischen Kontrapunktisten; um aus einer einzigen Stimme einen mehrstimmigen Satz mit Augmentationen und Diminutionen (Engführung des Themas in langsamerer und schnellerer Bewegung) entwickeln zu können, ohne doch die Notierung der Themas zu ändern, griff man zu Wortbestimmungen, Zahlen und Zeichen, welche denselben Noten eine veränderte Dauergeltung beimafsen (Allabreve-Strich, Proportions-Zahlbestimmungen, kanonische Vorschriften). Dadurch erst gewöhnte man sich daran, dafs dieselben Notenzeichen ganz verschiedene Werte repräsentieren konnten; immer aber blieb noch die eigentliche Wertgeltung der Noten im Bewufstsein, die immer als Integer valor bezeichnet und überall angenommen wurde, wo nicht eine der angedeuteten Bestimmungen die Geltung veränderte. Das an Neuerungen so reiche anfangende 17. Jahrhundert brachte endlich die Tempobezeichnungen Adagio, Allegro etc. und nun geriet der Begriff des Integer valor allmählich ganz in Vergessenheit. Während aber noch ein J. S. Bach einen Rest von jener ungefähren Geltung der Noten erkennen läfst, indem er für schnellere Sätze die kürzeren, für langsamere die langen Notenwerte bevorzugt, sind wir heute ins Extrem gefallen und schreiben langsame Sätze mit ganz besonderer Vorliebe in den kleinsten

Notenwerten und schnelle in den gröfsten. Die ästhetische Ursache dieses seltsamen Thatbestandes verkenne ich nicht; es ist ohne Zweifel eine Verstärkung der Wirkung, wenn die kleinsten Notenwerte so sehr langsam oder die gröfsten so sehr schnell genommen werden sollen, wenn die zum flattern geneigten Sechzehntel und Zweiunddreifsigstel zum langsamen Schritt und die dickbauchigen halben Noten zum Laufen gezwungen werden. Im Grunde ist es aber doch nur ein harmloser Betrug; diese Wirkung existiert nur für den Spieler, nicht für den Hörer. Minder harmlos ist schon der Betrug, wenn man den Mangel an Figuration hinter die Querstriche der Sechzehntel versteckt; ich rede hier aus Erfahrung, da ich selbst schon Stücke in die kleinen Notenwerte umgeschrieben, weil sie dann „besser aussehen“ — ich vermute, dafs gar mancher andere gleich von vornherein die kleineren Notenwerte des besseren Aussehens wegen gewählt hat. Wozu diesen Humbug? er ist verwerflich, denn er setzt den Schein an Stelle des Sein!

Für unser Empfinden der Zeitdauer der einzelnen Taktschläge (Zähleinheiten) *existiert in uns ein wenn auch nicht ganz genau, so doch ungefähr bestimmter Mafsstab*; Schläge, die einander in Sekundabständen folgen, erscheinen uns ganz unzweifelhaft als langsam, solche in halben Sekundabständen ebenso unzweifelhaft als schnell; die Geschwindigkeit, welche weder als schnell noch als langsam qualifiziert werden kann, liegt ungefähr in der Mitte. Ich habe daher schon bei mehreren Anlässen, die seitens der Physiologen nicht ohne Widerspruch aufgenommene Vermutung ausgesprochen, dafs der Mafstab für das Empfinden der Geschwindigkeit der Taktschläge der Pulsschlag resp. Herzschlag ist, dessen Normalgeschwindigkeit ungefähr 80 in der Minute ist. Ausgedehnte Versuchsreihen von K. Vierort (Tübingen) haben ergeben, dafs die Folge der Schläge in Abständen von 0,64 Sekunden als *adäquat*, d. h. *weder schnell noch langsam* empfunden wird; dem entspricht die Metronombestimmung $93^{3}/_{4}$ MM. ($93^{3}/_{4}$ Schläge in der Minute); die Dauer von 0,78 Sekunden (= $76^{11}/_{12}$ MM.) erscheint bereits *als ziemlich langsam*, die von 1,07 Sekunden (= $56^{8}/_{107}$ MM.) *als entschieden langsam*, 0,55 Sekunden (= $109^{1}/_{11}$ MM.) als *ziemlich schnell* und 0,42 Sekunden (= $142^{6}/_{7}$ MM.) als *entschieden schnell*, hier haben wir also ganz bestimmte Anhalte, auf welchen wir fufsen dürfen, fufsen müssen.

Natürlich können wir nicht für jede Abstufung der Bewegungsgeschwindigkeit andere Notenzeichen wählen, und wir können nicht einmal die Wahl so treffen, dafs das Verhältnis der Notenwerte unter einander gewahrt bleibt. Wenn wir z. B. für den Wert der halben Note = 60 MM. setzen, so gewinnt das Viertel den Wert 120 MM. und das Achtel = 240 MM., d. h. eine Bestimmung, nach der nicht mehr gezählt wird. Es wäre aber thöricht, wollten

wir auf die Achtel als Zähleinheiten verzichten. Umgekehrt könnten wir zuviele Werte als Ausgang nehmen; setzen wir z. B. die halbe Note = 60 MM., das Viertel = 80 MM., das Achtel = 100 MM., das Sechzehntel = 120 und das Zweiunddreifsigstel = 140, so würden die Grenzen viel zu nahe an einander rücken, als dafs sie ohne jedesmalige Beihülfe des Metronomen sicher unterschieden werden könnten. Wir werden das rechte treffen, wenn wir drei Arten der Zähleinheiten unterscheiden: die langsamen, schnellen und mittleren. Es wird dem Rest an Empfindung eines Integer valor am besten entsprechen, wenn wir das Viertel für die mittlere, das Achtel für die schnelle und die Halbe für die langsame Bewegung als Zähleinheit wählen. Nehmen wir als Grenze des Gebrauchs der Viertel die Geschwindigkeitsgrade an, welche nach Vierort als ziemlich langsam (0,78 Sekunden) und als ziemlich schnell (0,55 Sekunden) empfunden werden, so wird die halbe Note als Zähleinheit zu gebrauchen sein für die Tempi bis etwa 75 MM. als schnellstes, das Viertel von 75 MM. bis 110 MM. als schnellstes und das Achtel von da ab.

Es bliebe dann immer noch eine ziemlich grofse Variabilität der Dauerwerte, grofs genug, um das Prinzip nicht als pedantische Fessel empfinden zu lassen; der Wert des Viertels wäre ja, wenn Halbe die Zähleinheiten bilden, unter Umständen immer noch kürzer, als der des Achtels, wo nach Achteln gezählt wird, z. B. wäre das Viertel bei 𝅗𝅥 = 66 erheblich schneller (= 132 MM.) als das Achtel bei ♪ = 110. Die Grenzen der Schwankungen würden sein:

1. Bei 𝅗𝅥 als Zähleinheit:

𝅗𝅥 = 50 . . . ♩ = 100 . . . ♪ = 200

𝅗𝅥 = 72 . . . ♩ = 144 . . . ♪ = 288

2. Bei ♩ als Zähleinheit:

𝅗𝅥 = 38 . . . ♩ = 76 . . . ♪ = 152

𝅗𝅥 = 54 . . . ♩ = 108 . . . ♪ = 216

3. Bei ♪ als Zähleinheit:

𝅗𝅥 = 33 . . . ♩ = 66 . . . ♪ = 132
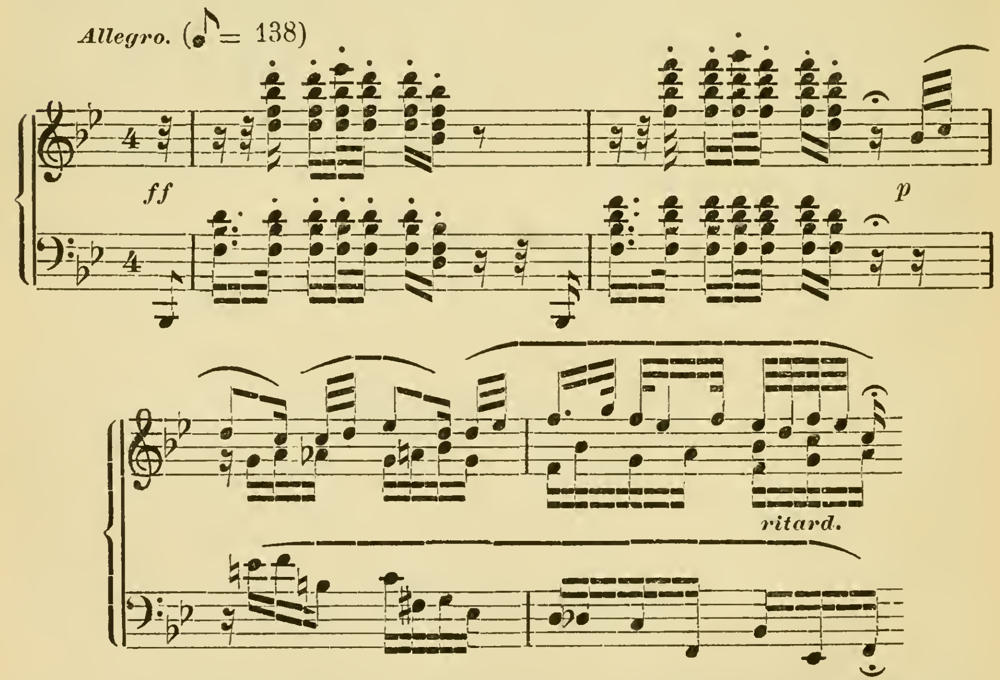
𝅗𝅥 = 40 . . . ♩ = 80 . . . ♪ = 160

d. h. für die halben von 33—72 MM., für die Viertel 66—144 MM. und für die Achtel 132—288 MM., jedenfalls Spielraum genug selbst, für eine verschiedenartige ästhetische Wirkung derselben Werte; so unnatürliche Schwankungen, wie sie heute vorkommen

(bis über das Vierfache des Wertes hinaus), würden aber unmöglich sein.

Es fällt mir nicht ein, bei diesem Vorschlage daran zu denken, daſs die Werke unserer Klassiker einstmals danach umgeschrieben werden sollten, obgleich eine solche Annahme so wenig etwas Ungereimtes wäre, als es etwa ungereimt ist, die Werke eines Orlando Lasso oder Palestrina auf halbe Notenwerte umzuschreiben, um sie dem heutigen Verständnis näher zu rücken (vgl. das oben über Verschiebung der Notenwerte Gesagte). Dagegen ist es jedenfalls die richtigste Probe der ästhetischen Wirkung der von mir vorgeschlagenen Änderung, wenn ich einige Anfänge Beethovenscher Themen nach dem entwickelten Prinzip umschreibe.

Der erste Satz der groſsen b-dur-Sonate op. 106 (Sonate für das Hammerklavier) ist von Beethoven selbst metronomisiert mit 𝅗𝅥 = 138, wohl eins der schnellsten Tempi, die je vorgezeichnet wurden. Da von 110 ab nach dem entwickelten Prinzip das Achtel als Zähleinheit aufzutreten hätte, so müſsten wir die Notenwerte auf den vierten Teil verkürzen; ziehen wir dann je zwei Takte zusammen, wie es die Komposition gestattet, ja erwünscht macht, so erhalten wir folgendes Bild:



Dem Vergreifen des Tempos wäre jedenfalls damit vorgebeugt und der schlechte Dilettant wurde durch die vielen Querstriche genügend abgeschreckt; ich selbst empfinde aber zuviel Pietät auch gegen das äuſserliche der Werke unseres gröſsten Meisters, um mich etwa ohne weiteres für die Umschreibung begeistern zu können. Ich habe daher in den „Phrasierungsausgaben“ eine solche nicht vorgenommen.
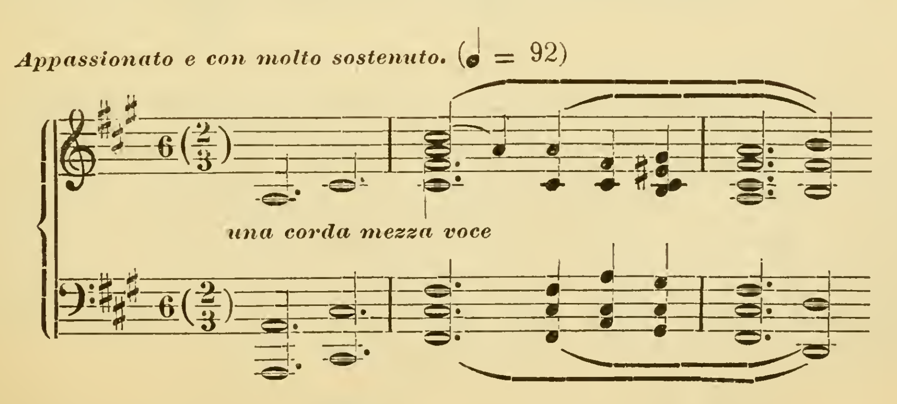
Das Scherzo ist mit 𝅗𝅥. = 80 metronomisiert, d. h. wir müfsten es im $^3/_8$- statt $^3/_4$-Takt notieren; da aber nach punktierten Halben gezählt wird, müssen wir wenigstens je 2 Takte zusammenziehen, wodurch die Verkürzung der beiden ersten halben Perioden sich durch unvollständige Takte verrät:

Assai vivace. (𝅗𝅥. = 80)

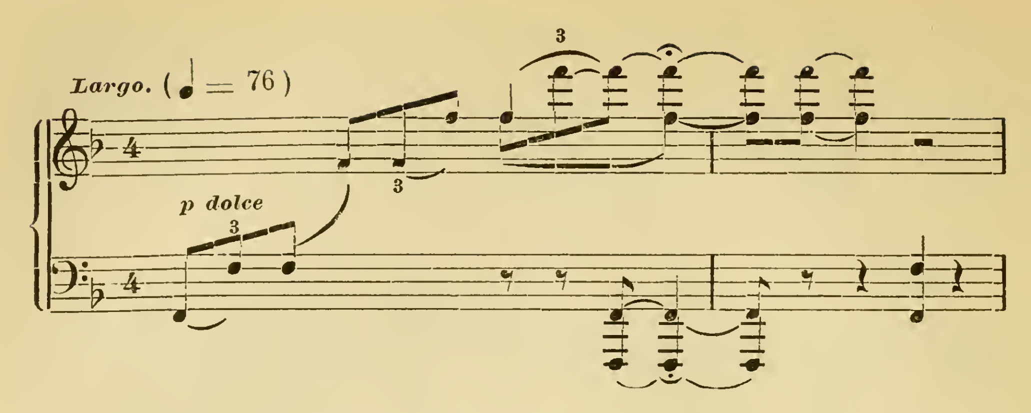
p *cresc.* *f* *p*

Es ist nicht zu leugnen, dafs die gemeinsamen Querstriche tüchtig vorwärts treiben!

Umgekehrt müfste das Adagio derselben Sonate, das mit ♪ = 92 metronomisiert ist, in Vierteln geschrieben werden:



Die Largo-Einleitung des letzten Satzes, mit 𝅘𝅥𝅯 = 76 (!) metronomisiert, wäre mindestens in vierfachem Notenwert auszudrücken:



Das Haupttempo des Satzes (Allegro risoluto) ist mit ♩ = 144 metronomisiert, d. h. es wäre in Achtel umzuschreiben:

Allegro risoluto. (♩ = 144)

pp cresc. f ff sf

Die hier von mir gebrauchten vereinfachten Taktbezeichnungen mufs ich ebenfalls kurz erklären, um ihren Gebrauch mit Erfolg empfehlen zu können. Ich schreibe nicht die Notenwerte (Viertel, Achtel etc.) in der Taktbezeichnung vor, sondern nur die Zähler, statt $^{3}/_{4}$ einfach 3, statt $^{2}/_{4}$ nur 2, statt $^{6}/_{8}$ nur 6 etc. Um aber auch die Vorzeichnung zu ermöglichen, wo dreimal 2 und nicht zweimal 3 gezählt wird, füge ich in Klammern bei, ob die Zähleinheiten zu 2 oder zu 3 zusammengehören, also:

statt ₵ ($^{2}/_{2}$), $^{2}/_{4}$, $^{2}/_{8}$ schreibe ich vor 2,
- $^{3}/_{1}$, $^{3}/_{2}$, $^{3}/_{4}$, $^{3}/_{8}$ - - - 3,
- C ($^{4}/_{4}$), C|Ɔ ($^{4}/_{2}$), $^{4}/_{8}$ - - 4,

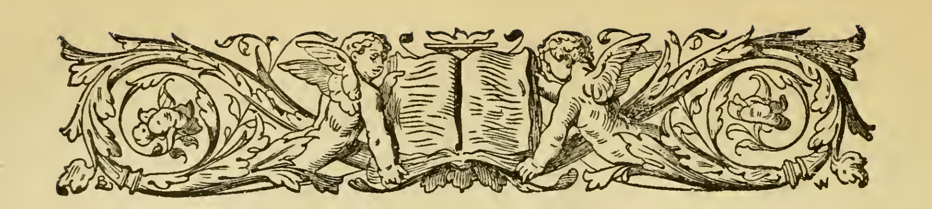
statt $^6/_4$, $^6/_8$, $^6/_{16}$, wenn wirklich 6 Zähleinheiten sind, die als zwei Gruppen zu 3 zu verstehen sind, schreibe ich vor 6 $(\frac{2}{3})$ oder einfach $\frac{2}{3}$; sind sie dagegen als durch 2 untergeteilter Tripeltakt zu verstehen, so schreibe ich vor 6 $(\frac{3}{2})$ oder einfach $\frac{3}{2}$; wird (was bei belebtem Tempo das gewöhnliche ist) nur 2 gezählt, so schreibe ich vor $(\frac{2}{3})$ oder einfach 2, ebenso wird der durch zwei untergeteilte Tripeltakt durch $(\frac{3}{2})$ vorgezeichnet, aber nur dann, wenn er in Gegensatz zu $(\frac{2}{3})$ tritt (bei Taktwechsel) sonst einfach durch 3.

Statt $^9/_4$, $^9/_8$, $^9/_{16}$ schreibe ich vor 9, oder $\frac{3}{3}$, wenn wirklich neun gezählt wird, sonst 3 oder $(\frac{3}{3})$.

Statt $^{12}/_8$, $^{12}/_{16}$ schreibe ich vor, wenn zwölf und zwar in vier Gruppen zu drei gezählt wird 12 $(\frac{4}{3})$ oder einfach $\frac{4}{3}$; gehören dieselben zusammen in drei Gruppen zu vier 12 $(\frac{3}{4})$ oder einfach $\frac{3}{4}$; wird nur vier gezählt, so schreibe ich vor $(\frac{4}{3})$ oder 4; wird drei gezählt, so schreibe ich vor $(\frac{3}{4})$ oder einfach 3.

Das Prinzip ist einfach genug, wer es annimmt, mag im übrigen sich innerhalb der Möglichkeiten nach Belieben bewegen.





Wurzelt der musikalische Rhythmus im Sprachrhythmus?

Die Ansicht, dafs der musikalische Rhythmus im Sprachrhythmus wurzele, basiert auf der Annahme, dafs die Vokalmusik älter sei als die Instrumentalmusik. Leider ist aber diese Frage kaum jemals zu entscheiden; denn selbstverständlich verliert die historische Forschung allen Boden lange vor jenen Urzeiten, in denen der erste Ursprung der Musik zu suchen sein könnte; der mehrfach unternommene Versuch, durch Umschau bei uncivilisierten Naturvölkern der Gegenwart festere Anhaltepunkte für die Beantwortung der Frage zugewinnen, führt zu keinem Resultat, da überall roher Gesang und wenn auch noch so primitive Instrumentalmusik (und wären es nur Schlaginstrumente zur Begleitung der Tänze) neben einander angetroffen werden.

Geben wir darum die Versuche historischer Begründung auf, die letzten Endes auch nicht einmal streng beweisend sein würden; denn der Umstand, dafs etwa die Musik sich zuerst in Verbindung mit der Poesie entwickelt hätte, würde doch noch nicht zu dem Schlusse berechtigen, dafs eine solche Entwickelung die einzig mögliche, die absolut notwendige sein mufste, geschweige gar, dafs die Musik keine eigenen Prinzipien, keine selbständigen Bildungsgesetze habe: er bewiese nur, dafs die Bildungsgesetze der Poesie und der Musik nicht so heterogen sind, dafs eine parallele und Hand in Hand gehende Entwickelung beider unmöglich wäre.

In der That hat die Sprache, auch schon die nicht kunstmäfsig geregelte, das Element des Rhythmus mit der Musik gemein: ja, da sie auch Tonhöhenveränderung, also immerhin eine Art Melodik aufweist, so ist sie sozusagen selbst Musik. Aber ob das Prinzip, welches die Steigerung dieser Sozusagen-Musik zu wirklicher Musik

mit geregelten Tonhöhenverhältnissen und durchgeführten gleichmäfsigen Rhythmen bedingt, in der Sprache selbst, oder in der Poesie, oder aber in der Musik zu suchen ist — das ist erst noch zu untersuchen.

Den ersten Schritt zur Lösung der Frage werden wir thun, wenn wir uns das Verhältnis der poetischen Sprache, der gebundenen Rede zur freien klar machen. Das zunächst auffallendste Unterscheidungsmerkmal beider, das, worin die „Gebundenheit“ eigentlich besteht, ist ohne allen Zweifel die Hemmung des ungezügelten Laufs der freien Rede, die Verwandlung des „freien“ Rhythmus, der zwischen zwei schweren, betonten Silben bald eine, bald keine, bald eine ganz erhebliche Anzahl leichter Silben aufweist, welche ein schnelleres Sprechen bedingen, in einem „strengen“, gleichmäfsig verlaufenden, der einerseits in der Folge von Spondeen sich am weitesten von der freien Rede entfernt, andererseits in anapästischen (daktylischen) Reihen ihr wieder am nächsten kommt, da die fortgesetzte Einschiebung zweier leichten Silben vor einer schweren den Schein der Freiheit weckt, während die Folge einer gröfseren Anzahl schwerer Silben als künstliche Hemmung empfunden wird. Eignet jener die Wirkung freudigen Jubels (Dithyrambus) oder anmutigen Erzählens (Epos), so verbreitet diese eine ernste, weihevolle Stimmung (*σπονδεῖος* von *σπένδειν*, Trankopfer giefsen). Wenn auch diese Wirkungen schon der „freien“ Rede in gewissem Grade möglich oder eigentümlich sind und man nicht sagen kann, dafs es die Aufnahme eines ganz neuen Elementes ist, was die gröfsere Steigerung der Wirkung bedingt, so scheint doch zum mindesten der Unterschied der gebundenen von der freien Rede in der Verselbständigung eines Elementes zu liegen, das zwar auch der freien Rede unentbehrlich, aber in dieser nicht um seiner selbst willen und wohlerwogen zur Geltung gebracht, sondern mehr zufällig und planlos gestaltet ist. Die oratorische Prosa, die Sprache des Redners erscheint als Mittelglied zwischen freier und gebundener Rede, und die gebildete Konversation des höher organisierten Menschen wird eine weitere Übergangsstufe von der gänzlich ungebundenen Rede zur halbgebundenen des Redners vorstellen können. Es ist nicht schwer zu erkennen, dafs in dieser Stufenfolge — ganz abgesehen von der parallel gehenden Steigerung des Bilderreichtums und der Einführung seltenerer, „poetischerer“ Worte — die Wahl und Stellung der Worte in Rücksicht auf den aus ihrer Folge sich ergebenden Rhythmus, zur Erzielung möglichster Übereinstimmung der durch den Rhythmus selbst bedingten ästhetischen Wirkung mit dem Sinn der Rede und der durch diesen hervorzurufenden Stimmung mehr und mehr zur Geltung kommt.

Dafs der Sprachgeist selbst ein Poet oder Musikus ist, und dafs thatsächlich viele Worte durch ihre vokalische Modulation und

die charakteristischen Artikulationen der Konsonanten ein Bild ihres Sinnes geben, ist schon oft bemerkt worden; die Dichter, seit Urzeiten die Hauptförderer der Weiterbildung der Sprachen, haben gewifs an diesem Sachverhalt guten Anteil. Dennoch mufs zugegeben werden, dafs Worte, die ganz Verschiedenes, ja Gegensätzliches bezeichnen, gleichen Rhythmus und ähnliche oder gleiche Vokalisation und Artikulation haben, mit anderen Worten, dafs ein sehr grofser Teil des Sprachschatzes zum mindesten heute (aber auch schon seit Jahrtausenden) rein konventionell ist, d. h. Sinn und Bedeutung durch Übereinkommen und Tradition hat. Es ist sehr wohl möglich, wohltönendste Verse von einschmeichelndster Weichheit und Anmut des Rhythmus, der Vokalisation und Artikulation mit einem abstofsenden und widerwärtigen Inhalt ohne alle Stimmung, zu schreiben. Dafs dies der Mifsbrauch eines Wirkungsmittels ist, bedarf keiner Bestätigung; die Möglichkeit desselben spricht aber für die Selbständigkeit des rhythmischen Elements.

Gegenüber dem Rhythmus der freien Rede ist der Rhythmus der gebundenen nicht nur ein streng geregelter, sondern — und darauf ist grofses Gewicht zn legen — einfacherer. Ich betonte bereits, dafs kompliziertere Rhythmen sich gewissermafsen der Prosa wieder nähern müssen, während man von den einfachsten, den jambischen oder trochäischen und spondeischen am meisten den Eindruck hat, dafs sie halb Musik sind.

Dafs die Rolle des Rhythmus in der Musik eine ganz andere ist, lehrt ein flüchtiger Blick. Der einfachsten, auf niedrigster Stufe stehenden Musik eignet der einfachste Rhythmus; die Steigerung der Rhythmik geht parallel mit höherer Kunstentwickelung, und zwar geht diese Steigerung weit über den Höhepunkt hinaus, den die Rhythmik der Sprache zu erklimmen vermöchte. Man werfe nicht ein, dafs die an Kunstwert nicht eben mit der abendländischen zu vergleichende Musik der Orientalen eine komplizierte Rhythmik aufweist — diese erklärt sich teilweise durch die Tradition vergangener Kulturepochen, im übrigen aber durch die Jahrtausende alte Beschränkung auf homophones Musizieren, auf ausschliefsliche Ausbildung der Melodik.

Hiernach drängt sich uns die Frage auf, ob nicht der Rhythmus der Sprache ein von Hause aus musikalisches Element ist und die allmähliche Steigerung der freien Rede zur gebundenen in der wachsenden Aufnahme musikalischer Wirkungsmittel besteht? Bejaht man diese Frage, so ist die weitere Konsequenz die Steigerung des Sprechtons zum wirklichen Gesange, d. h. die Brücke vom Reden zum Singen ist gefunden. Dafs der Sprechton beim „Redner" wesentlich nach der musikalischen Seite hin gesteigert ist, dafs der Deklamator bereits leicht Gefahr läuft, zu singen statt zu sprechen, ja dafs auch die erste Vorstufe, die wir oben erwähnten,

die Redeweise des Gebildeten, einen melodischeren Tonfall aufweist, spricht sehr zu Gunsten dieser Annahme.

Immerhin bleibt aber auch so noch die Deutung möglich, dafs in dieser Stufenfolge sich die Musik mehr und mehr aus der Sprache heraus entwickelt, bis sie zuletzt im Jodler, im Melisma, der Koloratur, in der Jubilation des altchristlichen Kirchengesanges sich vom Worte fast ganz loslöst und freieste Gestaltungen annimmt. Wäre wirklich die Musik in solcher Weise das Kind der Poesie, so müfste allerdings die Annahme berechtigt erscheinen, dafs die rein musikalische Rhythmik von der poetischen aus beurteilt werden müfste und dafs letzten Endes alle ihre Bildungen in analogen poetischen ihre Wurzeln haben.

Hiergegen spricht aber mancherlei. Zunächst die nicht wegzuleugnende Thatsache, dafs der Sinn für einfache Rhythmen bei Naturvölkern deutlich entwickelt ist, deren Sprache noch auf tiefer Stufe steht und den angeblichen Vater des strengen Rhythmus, den Vers, nicht kennt, so dafs also der Rhythmus nicht vom Vers übernommen sein kann. Wie soll man sich auch die aufserordentliche Empfänglichkeit der Kinder zartesten Alters für regelmäfsige Rhythmen, auch kompliziertere, erklären, wenn diese Rhythmen ein Kunstprodukt der Sprache wären? wie überhaupt ferner die Thatsache, dafs Kinder in einem Alter musikalisch bedeutend entwickelt sein können, in welchem ihre sonstige Bildung noch in den ersten Anfängen steckt? Sollte sich wirklich von der Sprache ein Etwas abgelöst haben, das an Leichtfafslichkeit und Unmittelbarkeit der Wirkung diese weit übertrifft?

Wäre es denn aber so undenkbar, dafs die Menschenstimme als Musikinstrument zu wenn auch noch so naturalistischen Empfindungsäufserungen gleich dem Gesange der Vögel oder dem Gebrüll der Raubtiere verwendet wurde, noch ehe das Bedürfnis der Mitteilung aus ihren Lauten Formeln gebildet hatte, die einen konventionell festgehaltenen Sinn bekamen? Ja, ist nicht die Annahme geradezu selbstverständlich, dafs diese instinktiven Gefühlsäufserungen, in denen man immerhin die Typen sehen darf auch für die natürlichen Formen der Gefühlsäufserungen des Kulturmenschen, die erste Basis für alle Sprachentwickelung bilden mufsten, während im übrigen wohl die nachahmende Geste aushelfen mufste, bis mehr und mehr konventionelle Formeln sich herausgebildet hatten? Je mehr die Sprache sich entwickelt, desto mehr abstrakte Begriffe nimmt sie auf, desto mehr erscheint sie konventionell. Die Poesie aber setzt eine zu grofser Vollkommenheit gebildete Sprache voraus.

Was ist nun eigentlich Poesie?

Poesie ist die Kunst, vermittelst der durch die konventionellen Formeln der Sprache erweckten Vorstellungen Seelenbewegungen hervorzurufen, die einen ästhetisch wohlgefälligen, einen nach den allgemeinen Prinzipien der Kunstbildung (Einheit in der Mannig-

faltigkeit, Kontrast, Konflikt, Lösung) geregelten Verlauf nehmen. Die Poesie ist also die eigentliche Kunst der Gedanken. Da die Sprache Symbole man kann sagen für alles hat, so ist das Gebiet der Poesie ein geradezu unbegrenztes. Sie kann die Erscheinungen der Aufsenwelt nach ihrer sichtbaren wie nach ihrer hörbaren Seite vor der Phantasie erstehen lassen, sie kann eine geträumte oder geahnte Wunderwelt mit dem packenden Scheine der Wirklichkeit schildern, sie kann durch Erzählung oder fiktive Darstellung von Handlungen, die das Gemüt in jeder möglichen Weise durch Mitleiden oder Mitfreuen erschüttern, die lebhaftesten Affekte erregen, ja sie kann Stimmungen so empfindsam und decent beschreiben, dafs sie sich dem Leser oder Hörer mitteilen.

Zu alledem bedarf sie aber nicht unbedingt eines kunstvoll gestalteten oder streng geregelten Rhythmus oder eines bestimmten Tonfalles. Unentbehrlich sind ihr beide nur, sofern ohne ihre elementare Mitwirkung die konventionellen Formeln der Sprache, die Worte und Sätze, nicht existieren würden. Die notwendige Rolle des Tones (Vokals) und seiner Artikulationen (Konsonanten) sowie seiner Rhythmisierungen (Silbengewicht) ist schliefslich — *sit venia verbo* — keine andere als die der Klopfrhythmen des Telegraphen. Dafs sie mehr leisten können und von jeher mehr geleistet haben, ist oben betont worden. Man vergesse aber nur ja nicht, dafs z. B. auch der Roman zur Poesie gehört, dafs ein in Prosa geschriebenes Lustspiel nicht etwa darum minder eine dramatische Dichtung ist, weil die Verse fehlen, und dafs kleine prosaische Skizzen, wie z. B. Turgenjeffs Senilia, wahrhafte Edelsteine lyrischer Poesie sein können, obgleich sie ohne alle rhythmische Ausgestaltung sind.

Die Poesie kann also den Rhythmus zu Hilfe nehmen, weil er ihr möglich und nahe liegend ist, ja weil sie eine Art von Rhythmus in der Sprache jederzeit vorfindet; sie kann den Wohlklang der Vokale ausnutzen, weil sie ohne Vokale nicht existiert; aber sie verliert nichts von ihrem eigensten Wesen, wenn sie beides nicht thut.

Das gleiche von der Musik sagen zu wollen, wäre heller Wahnsinn. Die Musik ist ohne strenge Regelung der Verhältnisse der Tonhöhe, der Tondauer und Tonstärke — nichts, absolut nichts! Wollte man nur das eine oder das andere dieser Elemente ungeregelt lassen, so ist schon das Wesen der Musik angetastet.

Was ist denn aber eigentlich Musik?

Weckt die Musik auch wie die Poesie durch gewisse konventionelle Formeln gewisse Vorstellungen, und ist die künstlerische Auswahl und Folge dieser Vorstellungen behufs Erweckung einer nach ästhetischen Gesetzen verlaufenden Folge von Empfindungen das Wesen der musikalischen Kunst?

Diese Frage kann nur zu einem kleinen Teile bejaht werden.

Es ist nicht zu leugnen, dafs es in der Musik Konventionelles giebt, dafs gewisse Ideenassociationen durch gewisse Kombinationen von Instrumenten, ja durch gewisse Rhythmen notwendig geweckt werden (man denke an den kriegerischen Effekt von Trompeten, Trommeln und Pfeifen, an die Wald und Jagd vor die Phantasie zaubernden Hornfanfaren, an die Kirchlichkeit gehaltener Posaunenklänge, die pastoralen Allüren der Oboe, des englischen Horns und Fagotts, ferner an die stereotypen Tanz-, Marsch- und Trauermarschrhythmen u. s. f.). Ja die Musik geht bis zu einer manchmal kaum noch als stilisiert zu bezeichnenden Nachahmung von Geräuschen (Gewitter, Sturm, Wogenrauschen) und kann sogar auf diesem Gebiete das Vikarieren eines Sinnes für den anderen in Anspruch nehmen (indem sie Licht-Erscheinungen durch hohe Töne versinnlicht) — bekanntlich beruht auf diesen Möglichkeiten das Wesen der gesamten illustrierenden Musik von der Begleitung der Ballade bis zur Oper und symphonischen Dichtung. Liszt geht sogar so weit, dafs er den Rhythmus und Tonfall von Worten imitiert, um eine Situation zu malen (Gretchen in der Faustsymphonie: „Er liebt mich — Liebt mich nicht“).

Und doch — das W e s e n der Musik beruht darin nicht. Indem die Musik zu konventionellen Formeln greift, thut sie nur etwas Ähnliches, wie wenn die Poesie den Rhythmus zur Unterstützung ihrer Wirkungen heranzieht. Man wird mir keine Voreingenommenheit gegen die illustrierende und Programmmusik vorwerfen, wenn durch diese Parallele Musikwerke, welche auch diese durch Hinübergreifen auf das Gebiet der Poesie gewonnenen Mittel benutzen, auf eine Stufe mit den poetischen Erzeugnissen rücken, welche Rhythmus und Tonfall kunstmäfsig ausnutzen, d. h. in Versen geschrieben sind. Dafs das konsequente Weitergehen der Poesie auf dem damit eingeschlagenen Pfade zur Vokalmusik führen mufs, deutete ich bereits an; dafs das Weitergehen der Musik auf dem mit der Benutzung des Konventionellen, Imitatorischen und Symbolischen betretenen Wege ebenso zu einem Zusammenwirken mehrerer Künste (nämlich der Musik mit der Poesie oder der darstellenden Kunst [Mimik], wo nicht beider) führen mufste und wahrscheinlich schon wiederholt im Verlauf der Weltgeschichte geführt hat, ist eben so klar.

Noch haben wir aber keine positive Antwort auf die Frage gegeben, was nun eigentlich Musik sei? Sind Rhythmus, Tonhöhenveränderung und Stärkenüancierung die Mittel, mit denen die Musik bildet, sollen aber die durch diese Mittel entstehenden Formeln, denen äufserlich eine gewisse Verwandtschaft mit den Gebilden der Sprache nicht abgesprochen werden kann (eben weil, wie wiederholt betont, auch dieser dieselben Urelemente unentbehrlich sind), doch nicht wie die Worte bestimmte Vorstellungen

wecken, so fragt es sich, welchen Zweck sie denn haben können? richtiger: welche Wirkung sie denn ausüben?

Die Antwort braucht nicht erst gefunden zu werden; sie ist längst gegeben. Nicht Vorstellungen der Dinge einer natürlichen oder gedachten Welt, ja nicht einmal Vorstellungen von Gemütsbewegungen, Empfindungsverläufen werden durch die Musik, d. h. die sich aller Symbolik enthaltende absolute Musik erweckt, sondern die Seele des Hörers wird durch die Musik direkt ohne anderweite Mitwirkung des Verstandes als die zur Apperception der kunstgemäfsen Gestaltung des Materials erforderliche in Affekt versetzt. Die Schwellungen und Minderungen der Tonstärke, das Steigen und Fallen der Tonhöhe, das lebhafte Pulsieren oder angstvolle Anhalten des Rhythmus packt die Seele direkt, je nach der Empfänglichkeit des Hörers mehr oder minder intensiv, und erzeugt ohne irgendwelche Vorstellung realer Verhältnisse und Situationen Empfindungen, welche der Sehnsucht, Trauer, Freude, Angst, dem Jubel so ähnlich sind wie nur möglich, aber — frei vom Erdenstaube, gegenstandslos!

So ist zwar die Fähigkeit der Musik, Konkretes wiederzugeben, nur beschränkt gegenüber der Poesie; aber das Empfindungsleben ist der Musik offen wie keiner anderen Kunst; während die anderen sich mit einem Blick ins Mysterium begnügen und sein Wesen durch seine Äufserungen darstellen müssen, die Poesie noch dazu die Fähigkeit besitzt, durch fiktive Handlungen Affekte durch Mitfühlen hervorzurufen, strömt in der Musik das Empfindungsleben direkt aus der Seele des Komponisten in die des Hörers über ohne Vermittelung der Phantasie. —

Das ist meine Auffassung von Wesen und Ursprung der Musik. Meine „Musikalische Dynamik und Agogik“ versucht die für die Apperception unentbehrliche analytische Gliederung des Kunstwerks beim Hörer auf bestimmte Hauptgesichtspunkte zurückzuführen, welche mit den Gesetzen übereinstimmen müssen, nach denen das Kunstwerk synthetisch im Geiste seines Schöpfers entstand, und aus denen sich gleichzeitig die Gesetze für den Ausdruck seitens der das Kunstwerk zu Gehör bringenden Spieler ergeben. Es galt da also, aufzuweisen, welche die kleinsten Gebilde sind, die entsprechend den Silben und Worten (nicht Versfüfsen!) der Sprache beim Hören successiv erfafst und aneinander gereiht werden, um mit Hilfe der vergleichenden Erinnerung zu gröfseren Entwickelungen zusammenzutreten. Dafür hatte ich die elementaren Wirkungen der stetigen oder ruckweisen Tonstärkeveränderungen, der Längen und Kürzen, des melodischen Auf- und Absteigens oder Springens und der — auf dem Gebiete der Poesie so jeglichen Analogons entbehrenden, einen kleinen Kosmos für sich darstellenden, harmonischen Verbindungen der Töne zu untersuchen, d. h. ich hatte ein reichverzweigtes Gebiet der musikalischen Ästhetik zu begehen, und

ich glaube dabei manches wertvolle Körnchen Wahrheit gefunden zu haben. Es gelang mir — meines Wissens zuerst — einfache, leichtfaſsliche Gesichtspunkte für die natürlichen Nüancierungen der Tonstärke (Dynamik) und des Tempo (Agogik) aufzustellen, welche hie und da durch scheinbare Abweichungen der durch die Komponisten selbst beigeschriebenen Vortragszeichen nur eine desto wirksamere Bekräftigung erhalten.





Gesangsphrasierung.

Schon oft hatte ich Gelegenheit, zu bemerken, dafs Musiker, um sich ein Urteil zu bilden, ob eine Instrumentalphrase so oder so zu gliedern und zu begrenzen sei, derselben Worte unterlegten; auch Lussy thut das mehrfach in seinem „Traité de l'expression musicale", und Rud. Westphals Theorie fufst ja auf dem Hauptsatze, dafs der rein musikalische Rhythmus nur vom sprachlichen abstrahiert sei. Dafs ich einen gegenteiligen Standpunkt vertrete und den musikalischen Rhythmus für etwas durchaus Selbständiges halte, das allerdings auch in der Sprache und damit in der Poesie eine Rolle spielt, habe ich im vorigen Aufsatze ausführlicher dargelegt. Während ich mich dort darauf beschränkte, durch eine Kette logischer Schlüsse den Rhythmus als musikalisches Urelement zu erweisen, möchte ich heute einen Ausflug aus dem Gebiete des Reinmusikalischen auf das Gebiet der mit Poesie verbundenen Musik machen, um nachzusehen, wie sich die beiden Musen in die Herrschaft über die beiden wesentlichsten Ausdrucksmittel, die Dynamik und Agogik, teilen, und wie bald die eine, bald die andere in Konflikt mit ihrer Partnerin als die mächtigere hervortritt und dieselbe zu Konzessionen zwingt.

Bisher habe ich geflissentlich das Gebiet der Vokalmusik bei meinen theoretischen Auseinandersetzungen über Phrasierung und Ausdruck aus dem Spiele gelassen, weil es mir darauf ankam, gerade auf dem Gebiete der absoluten Musik den Grund einer Lehre des musikalischen Vortrags zu legen. Dafs diese Lehre aber auch für die Vokalmusik ihre Konsequenzen nach sich ziehen mufs, war mir von vornherein klar; übrigens hat Dr. Fuchs in seinen Schriften „Die Zukunft des musikalischen Vortrags" (Danzig, Kafemann, 1884) und „Die Freiheit des musikalischen Vortrags" (da-

selbst 1885) bereits einen Teil dieser Arbeit bestens geleistet, indem er, statt wie Westphal die musikalische Rhythmik von der poetischen aus zu beleuchten, umgekehrt vom Standpunkte meiner Lehre der musikalischen Metrik und Rhythmik die poetische (ohne Musik) in Betrachtung zog. Meine Aufgabe hier ist insofern eine ganz andere, als ich mir nicht zum Ziel gesetzt habe, die wahre Natur der poetischen Metra zu ergründen (nach dieser Seite hin hat Dr. Fuchs bereits so kräftige und bestimmte Anregungen gegeben, dafs deren weitere Wirkungen mit Ruhe abgewartet werden dürfen); vielmehr habe ich den rein praktischen Zweck im Auge, für die Sänger in ähnlicher Weise, wie bisher für die Instrumentisten geschehen, gewisse bindende Hauptsätze bezüglich der dynamischen und agogischen Ausstattung der Phrasen zu entwickeln, d. h. also eine rationelle Vortragslehre für den Gesang zu begründen.

Man würde sehr fehlgehen, wollte man immer und überall die in meiner „Dynamik und Agogik“ für die Instrumentalmusik erwiesenen Gesetze der Phrasenbegrenzung und des ihr entsprechenden Vortrags einfach auf Gesangsmusik übertragen; das möchte allenfalls fürs Solfeggio oder die Koloratur angehen, bei denen die Singstimme schliefslich nur Blasinstrument ist (doch werden selbst da gewisse Reminiscenzen vom Gesange mit Text her sich geltend machen). Die reine Instrumentalmusik hat nur einen Inhalt, nämlich den rein musikalischen, die rhythmisch geordnete, harmonisch vernünftige Tonfolge; daher ist ihre Sinngliederung und ihr Vortrag nur von rhythmischen, harmonischen und melodischen Bestimmungen abhängig; die Vokalmusik hat zwar auch einen ähnlichen Inhalt, aber nicht diesen allein: Rhythmus, Harmonie, Melodie erscheinen vielmehr als Ausdrucksformen eines aufser in ihnen noch im Worttext niedergelegten Inhaltes. Der Worttext aber hat seine selbständige Gliederung, die mit der der Gesangsmelodie als musikalischer Melodie zusammenfallen kann, meist zusammenfallen wird, aber besonders im kleinen Detail keineswegs zusammenfallen mufs!

Die gröfseren Gliederungen des Worttextes sind die in Sätze und Teilsätze, die kleineren die in Worte und Silben; jene respektiert fast immer schon der Dichter, wenn er durch Wahl eines Metrums dem Musiker ein Stück seiner Arbeit vorthut: die Worte dagegen decken sich kaum anders als zufällig mit den kleinsten musikalischen Gebilden, den Motiven.

Die erste Hauptfrage ist daher: bestimmen sich die Motive der Vokalmelodie nach den rein-musikalischen Prinzipien oder nach dem Text, also nach den Worten? Die Antwort kann nur sein: das Wort bestimmt. Damit ist aber ein ganz neuer Faktor zu den vielen sonst schon die Motivbegrenzung bestimmenden hinzugebracht, und zwar, wie wir sehen, ein allgewaltiger, autokratischer. Erinnern wir uns, wie beim Konflikt rhythmischer und harmonischer

Bestimmungen bald jene, bald diese die Oberhand behalten, wie der harmonische Schluſs ohne Beihilfe der rhythmischen Symmetrie nicht existiert, umgekehrt aber der rhythmisch perfekte Schluſs durch den harmonischen Inhalt suspendiert werden kann u. s. f., so sehen wir nun, wie selbst das vollkommenste Zusammengehen von Rhythmus und Harmonie durch den widersprechenden Wortsinn seine zwingende Wirkung verlieren kann. Freilich — nur bis zu einer gewissen Grenze ist die Emancipation des Wortes von den musikalischen Mitteln oder umgekehrt die der musikalischen Mittel vom Wort ungestraft möglich: andernfalls ist das Verdikt schlechter Deklamation, d. h. mangelhafter musikalischer Interpretation des Textes unvermeidlich.

Der erste, das Schlimmste verhütende Regulator der Beziehungen zwischen Text und Musik ist das Versmaſs oder gleich auf rein musikalisches Gebiet übertragen: der Takt. Nicht als ob es unmöglich oder irgendwie verwerflich oder nur tadelnswert wäre, denselben Vers in verschiedenerlei Taktart zu komponieren — zahllose wohlgelungene Beispiele beweisen das Gegenteil: aber die Einordnung der Worte und Silben in ein Versmaſs ist insofern bereits eine Art musikalischer Takt, als sie gewissen Silben und Worten eine gewichtigere Stellung giebt, eine, die sie vermöge ihres Sinnes zu beanspruchen haben und die mit dem gröſseren Gewicht übereinstimmt, das ihnen sogar in der prosaischen Rede gegeben wird.

Nehmen wir als erstes Beispiel das Heinesche:

Allnächtlich im Traume seh' ich dich,
Und sehe dich freundlich grüſsen,
Und laut aufweinend stürz' ich mich
Zu deinen süſsen Füſsen.

Offenbar ist das Versmaſs dieses:

    ◡◡
◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
    ◡◡
◡ — ◡ — ◡ — ◡ [—]
◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
◡ — ◡ — ◡ — ◡ [—]

(die eingeklammerten Längen bedeuten Pausen). Markieren wir im Text die Stellen der Längen durch Accentzeichen:
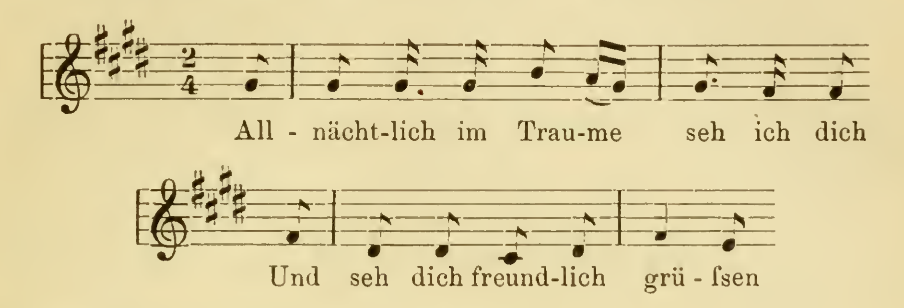
Allnä́chtlich im Tráume séh ich dích,

Und séhe dich fréundlich grǘſsen, [—́]
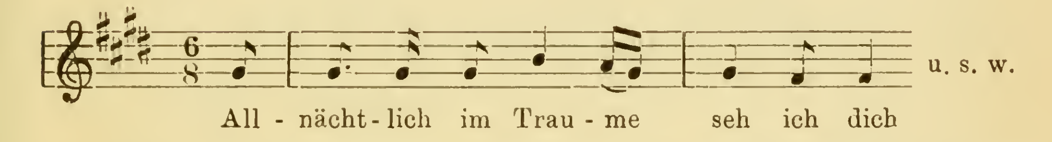
Und láut aufwéinend stǘrz ich mích

Zu déinen sǘſsen Fǘſsen. [—́]
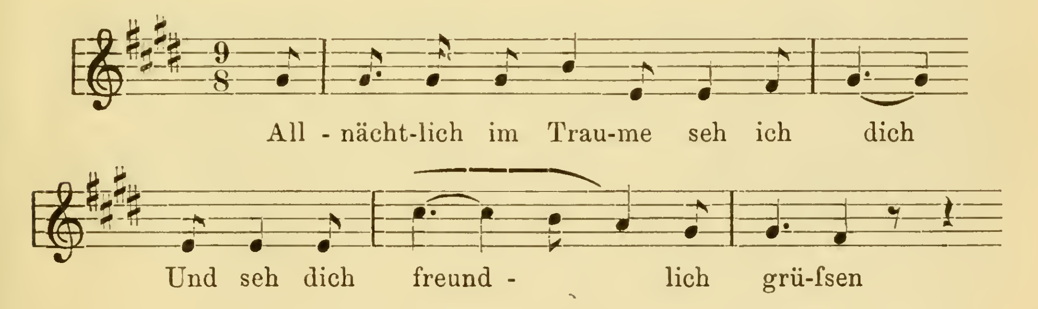
Damit ist entschieden, dafs für eine ganz schlichte Kompositionsweise die mit Accenten versehenen Silben auf den Taktanfang oder doch an eine rhythmisch gewichtigere Stelle im Takt gehören; ob man $^3/_4$ ($^3/_8$) oder $^2/_4$ ($^4/_4$) Takt wählt, ist nicht von Belang, wenigstens nicht für die vorläufig in Betracht kommenden primitiven Gesichtspunkte. Mendelssohn bildet die Melodie so:



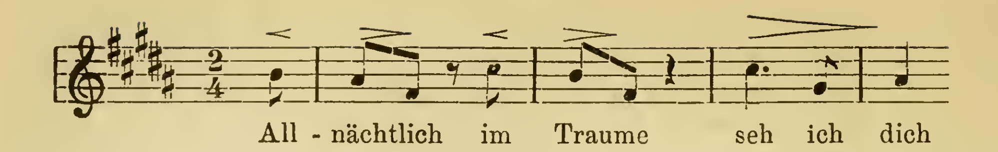
Ebensogut wäre $^6/_8$ möglich gewesen:



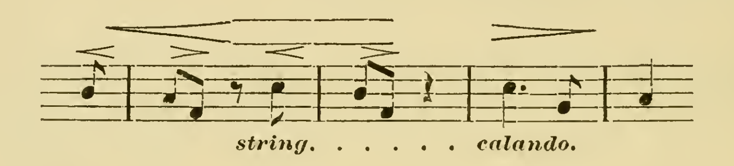
Der Komponist würde auch weder dem Versmafse, noch dem Wortsinne Gewalt anthun, wenn er je drei Jamben zusammenordnen und dann die Zahl der Pausenwerte vergröfsern wollte, um die Symmetrie wieder herzustellen, etwa so:



Immer noch stehen die gewichtigeren Silben an gewichtigerer Stelle; dafs die Worte „dich“ und „freundlich“ etwas mehr ins Licht gerückt sind, als bei Mendelssohn, wird man nicht als Mangel empfinden. Schumann geht aber weiter und macht aus der einen Textzeile, statt wie Mendelssohn und auch wir soeben (mit Benutzung einer bekannten Melodie) nur eine Gesangsphrase, deren drei, erhält damit die Möglichkeit „Traume“ gegen „nächtlich“ zu steigern, „seh“ besonders hervorzuheben und doch „dich“ an die rhythmisch gewichtigste Stelle (4. Takt) zu bringen, so dafs es heraustritt, ohne dafs es forciert zu werden braucht:
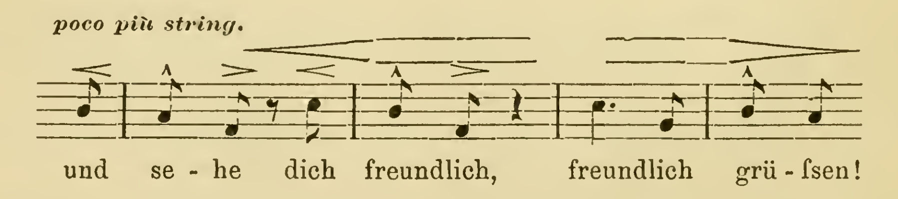


Bleiben wir hierbei zunächst stehen. Schumann stellt drei durch Pausen getrennte Gesangsphrasen hin, der Text fordert aber eine enge Zusammenziehung derselben. Die dominierende Bedeutung des Wortsinnes mufs daher in einer einheitlichen dynamischen agogischen Zusammenfassung der drei Phrasen zu einer ihren Ausdruck finden, d. h. der Sänger hat zwar die beigeschriebene der Wortbetonung entsprechende Nüance auszuführen, dabei aber im Ganzen bis hinauf zum cis zu steigern (sowohl der Tonstärke nach, als hinsichtlich der Tempoführung) und dann nachzulassen, also:
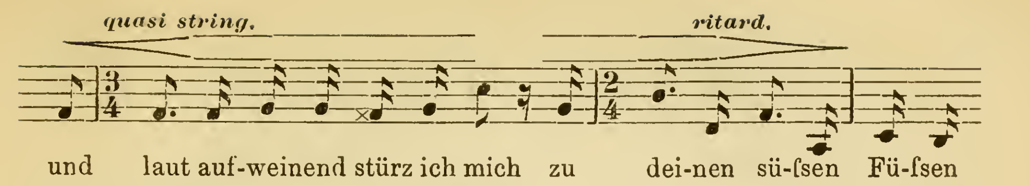


Dabei ist nicht zu vergessen, dafs die weiblichen Endungen „nächtlich", „Traume" ihren agogischen Accent beanspruchen, d. h. selbst ihrerseits wieder dem stringendo entgegenwirken, das ohnehin selbstverständlich nur minimal sein darf, wenn es der Komponist nicht besonders fordert.

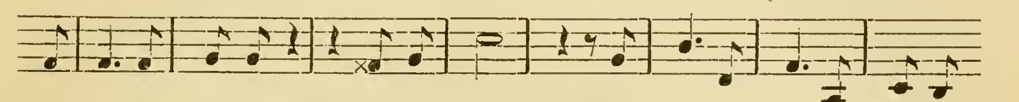
Die zweite Verszeile mufste Schumann durch Wiederholung des Wortes „freundlich" verlängern, um mit „grüfsen" auf den schweren (8.) Takt zu kommen; diese Wiederholung bedingt eine Verstärkung der agogischen Nüance (stringendo), wenn nicht die Unterbrechung peinlich werden soll, da die Worte „und sehe dich freundlich grüfsen" nicht so gut wie die der ersten Zeile („Allnächtlich" — „im Traume" — „seh' ich dich") bei der Zerlegung drei für sich anschauliche Bilder geben:



Auffällig tritt aber die durch den Sinn bedingte Zusammenfassung in den letzten beiden Verszeilen hervor, die Schumann nicht zerlegt, sondern mit gewaltsamer Veränderung der Taktart in 3 (statt 8) Takte zusammenprefst:
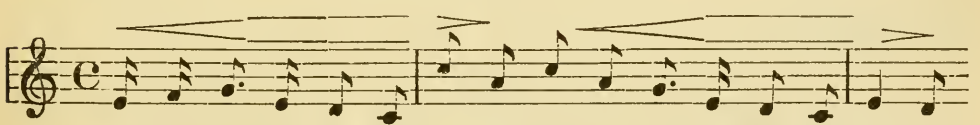


was man sich etwa zusammengezogen denken mufs aus:

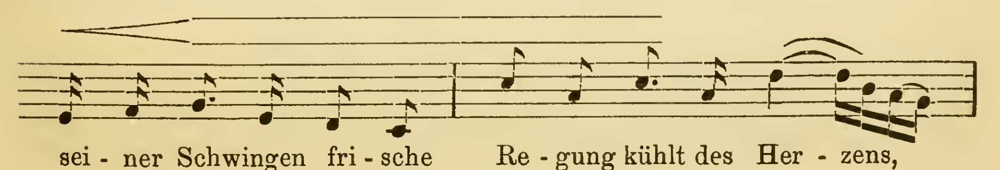


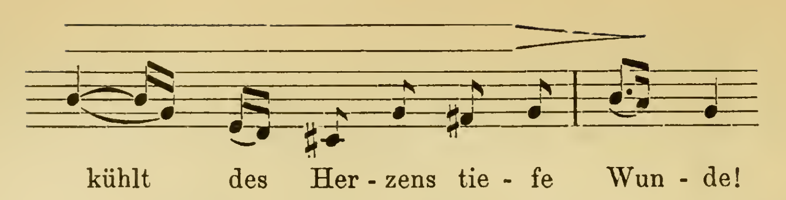
Wir haben in diesem Beispiel erkannt, dafs, wo ein gröfseres bedeutsames Wort mit einem reinmusikalischen Motiv sich deckt („Allnächtlich") oder mehrere Worte zu einem solchen zusammentreten („im Traume"), der Eindruck ein besonders gefälliger ist und sehr fein detaillierte Schattierung, d. h. grofse Ruhe ermöglicht wird, dafs dagegen der Konflikt der Wort- und Motivgrenzen zu gröfseren Zusammenordnungen und gröberen Pinselstrichen zwingt.

Mendelssohns zweites Suleika-Lied („Was bedeutet die Bewegung") fordert gleich zu Anfang solche gröfsere Kontouren. Rücken wir zunächst die unbedingt verkehrt stehenden Taktstriche zurecht (die Betonung: „Was bedeutet die Bewegung, bringt der Ost mir frohe Kunde" ist leider oft genug zu hören), so können allenfalls die beiden ersten Phrasen eintaktig verstanden werden:
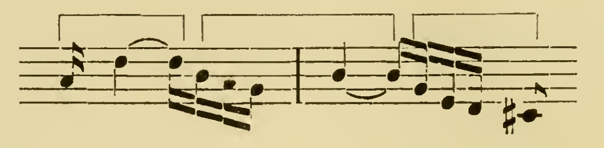


Die dritte umfafst dagegen zwei Verszeilen und zufoge einer Wiederholung der ohnehin schon gedehnt gebrachten Worte „kühlt des Herzens" drei Takte; die Zerlegung in zwei Phrasen mit selbständiger Schattierung verbietet Mendelssohn durch ein Crescendo-Zeichen vom Ende der ersten zur zweiten („Regung kühlt"):

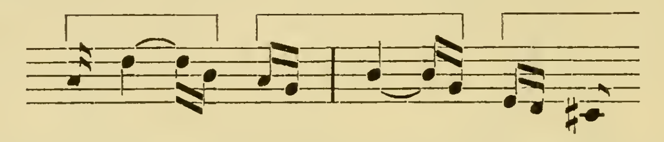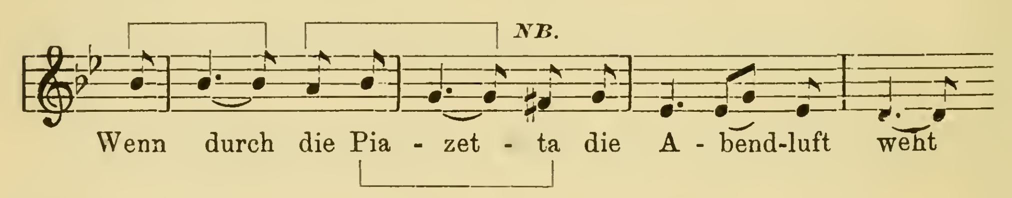




Hier haben wir ein Beispiel scharfen Widerspruchs zwischen Wort- und Motivbildung; die unzweifelhafte rein musikalische Teilung:



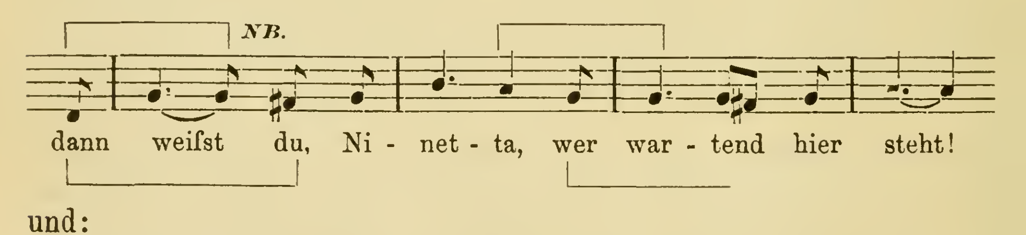
oder allenfalls:



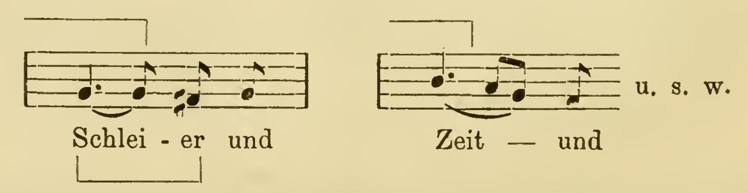
würde zwei mal das Wort „Herzens" zerreifsen und den offenbar korrespondierenden Motiven gar nicht zusammengehörige Silben unterlegen (-zens kühlt). Noch auffälliger treten solche Widersprüche zwischen Wort und musikalischem Motiv hervor in Fällen wie diesem (Mendelssohn):



und weiterhin:
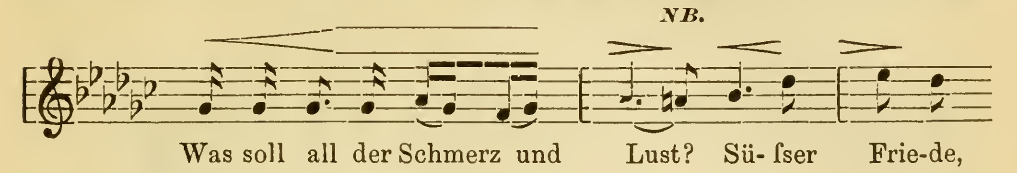


und:

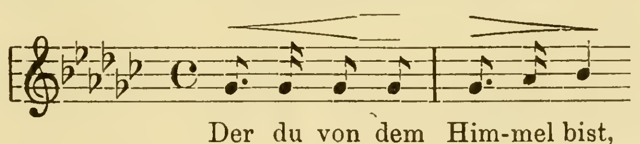


Solches Hinüberziehen des Endes in das Folgende ist besonders häufig vor Wiedereintritt einer bereits dagewesenen Melodie oder zur Vorbereitung des Eintritts einer neuen; die Singstimme über-

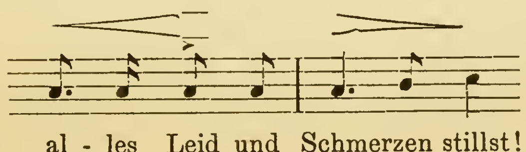
nimmt dann die meist ritardando zu gebende Überführung aus dem alten Ende heraus. Es wäre aber grundfalsch, solche Töne selbst zum Ende zu rechnen. Man sehe z. B. Schuberts „Wanderers Nachtlied“:



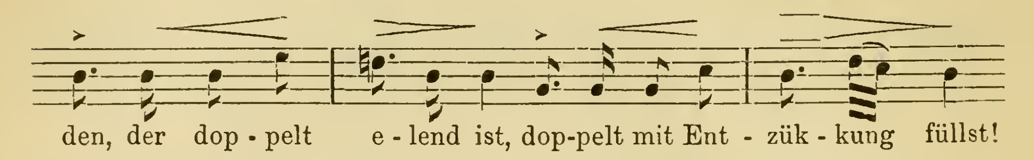
Das Hauptergebnis der Anwendung der Lehre von der Dynamik und Agogik kann kein anderes sein, als die Aufstellung der durchgehenden Schattierungen als Grundlage für den Gesangsvortrag so gut wie für den instrumentalen Melodievortrag; nicht Hervorhebung einzelner Töne (Silben) durch stärkere Tongebung und längeres Verweilen, geschweige gar regelmäfsige Betonung aller auf bestimmte Taktzeiten fallenden Töne, sondern vielmehr das Anwachsen auf den Ton (die Silbe) hin, in welchem die Phrase ihren Schwerpunkt hat und das diminuendo-calando von diesem Höhepunkte ab bis zum Ende der Phrase mufs als Ausgangspunkt vernünftiger Gesangsphrasierung hingestellt werden. Wie aber in der rein musikalischen Phrase nicht selten einzelne Töne oder Accorde Extraverstärkung verlangen (Accent für Dissonanzen, Synkopen etc.), so giebt es in der Vokalmusik oft genug Ursache zu Sinn-Accenten, die auch dann gegeben werden müssen, wenn der Komponist sie weder durch auffällige Harmonieen, noch durch rhythmische Sonderstellung bedingt und sie auch sonst nicht fordert. Nehmen wir z. B. Schuberts eben angeführtes Lied, so enthält dessen erste Verszeile aufser der den Schwerpunkt bildenden Silbe (Him[mel]) keine, die eine Hervorhebung rechtfertigte, sie ist daher mit strenger Durchführung der schlichten Schattierung am korrektesten vorzutragen (die im Original falsch gestellten Taktstriche schiebe ich zurecht, so dafs sie die Schwerpunkte anzeigen):
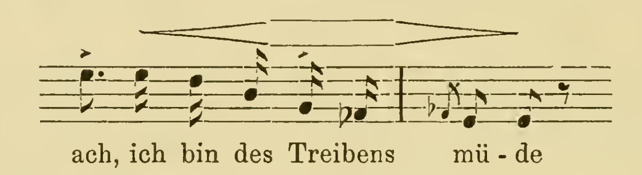


Dagegen bedingt die zweite Zeile einen Accent für „Leid“, das sich mit „Schmerzen“ in die Bedeutung des Schwerpunkts zu teilen hat (die Warnung vor dem Vortrag: „Der du von dem“ etc. und: „alles Leid“ etc. ist wohl nicht nötig):



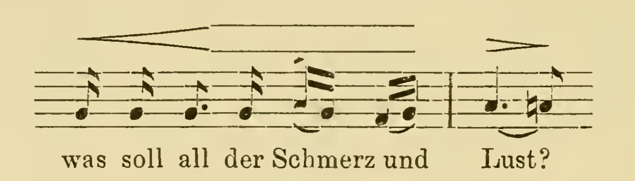
Die nächsten beiden Verszeilen, wie die ihnen entsprechenden Phrasen verlangen für ihre erste Silbe Betonung, so dafs der Anfangsaccent, der für die ersten beiden Zeilen roh und sinnlos wäre, hier motiviert erscheint:
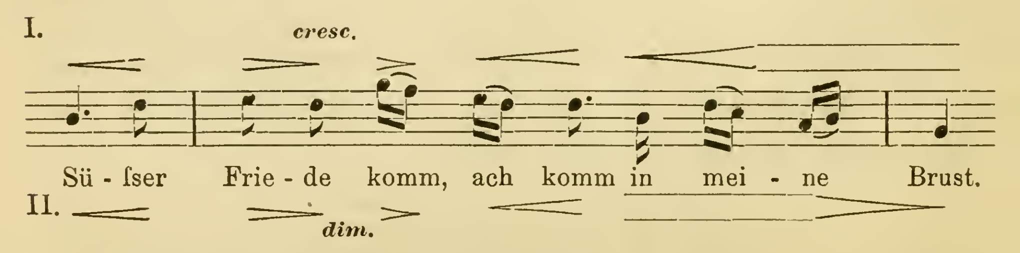


Auch die nächste Zeile verlangt wegen des beginnenden „Ach!" Anfangsaccent (vielleicht waren diese drei Anfangsaccente nach einander die Ursache, weshalb Schubert die Taktstriche so stellte, wie er sie gestellt); aber es genügt nicht, „müde" als Schwerpunkt anzusehen, sondern „Treibens" verlangt als gleichwichtig Accent, resp. die Dynamik gipfelt sich schon da:



Die folgende Zeile mufs vor Allem die Hervorhebung des „all" vermeiden und alles Gewicht auf „Schmerz" und „Lust" werfen:
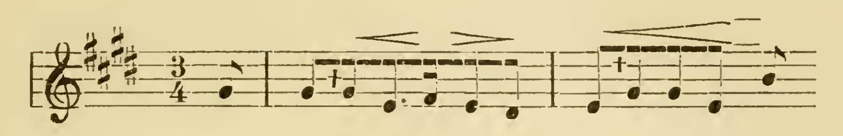


Die beiden Schlufszeilen zieht Schubert in eine Phrase zusammen, das erste Mal durch vorgeschriebenes crescendo und belebteren Vortrag (etwas geschwinder), das zweite Mal durch diminuendo und (nicht vorgeschriebenes) ritardando; Sinn-Accente verlangen „Friede" und die beiden „komm", so dafs dadurch die durchgehende Schattierung gebrochen wird;
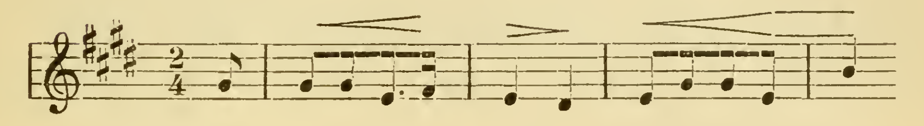


Beethovens „Sehnsucht" (Reifsig) ist darum ein besonders merkwürdiges Lied, weil es eins der sehr wenigen Stücke in einem
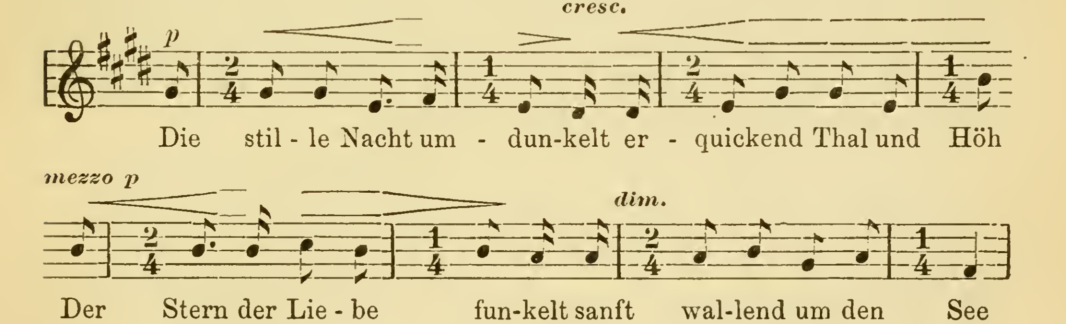
dreizähligen Takte ist, in denen der Taktstrich nicht den Schwerpunkt anzeigt. Wie ich anderweit wiederholt aufgewiesen, sind solche langsamen Tripeltakte, bei denen die dritte Zählzeit schwerer ist, als die erste, eigentlich als aus je zwei zweizähligen Takten mit Verkürzung der Schlufsnoten entstanden anzusehen, also:
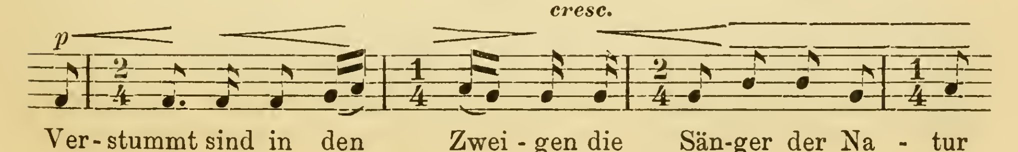


für:
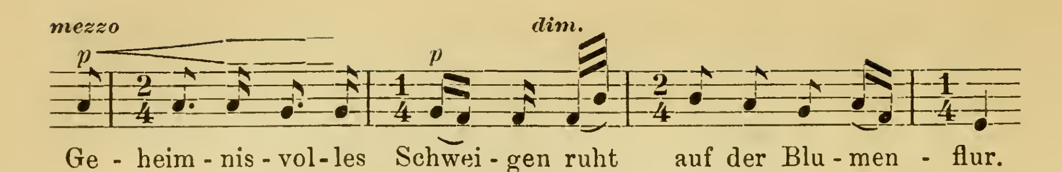


In der That bleibt die Deklamation des ganzen Liedes eine ausgezeichnete, sich mit dem Rhythmus vollkommen deckende, sobald man diesen Dreivierteltakt so auffafst. Der nächste Gewinn der aufgezeigten Verkürzung des zweiten $^2/_4$-Taktes ist aber ein engerer Zusammenschlufs der beiden ersten Verszeilen; ja auch die dritte und vierte Zeile sind im grofsen noch in dieselbe Schattierung hineinzuziehen, da sie den Rückgang der Steigerung abgeben:
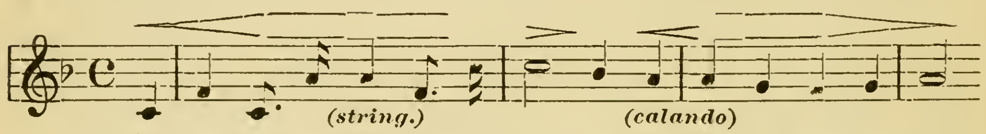


Die erste Zeile verlangt Hervortreten der Worte „Nacht“ neben „umdunkelt“, und „erquickend“ neben „Thal“ und „Höh“; die zweite hat ihren Schwerpunkt in der ersten Hälfte „Stern der Liebe“ dem gegenüber keines der anderen Worte Bedeutung beansprucht. Der zweite Vers verlangt Hervortreten der Worte „verstummt“, „Sänger der Natur“ und „geheimnisvolles Schweigen“; die erforderliche Schattierung ist daher (mit Anfangsaccent für die erste schwere Note):

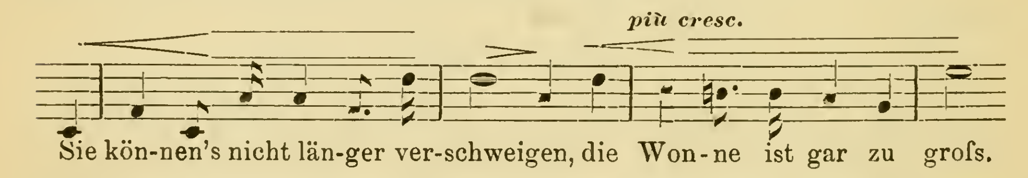




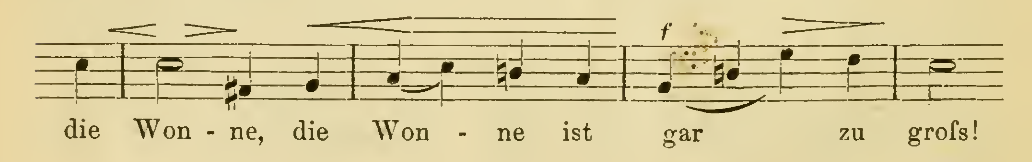
Immer sind die agogischen Schattierungen als mit den dynamischen parallel gehend zu denken, sowohl was das Hinstreben auf den Schwerpunkt, als den Rückgang von demselben betrifft. Ja auch der agogische Accent gesellt sich gern dem dynamischen, d. h. Töne, die gewichtige Silben hervorheben, werden gewöhnlich auch etwas gedehnt. Am bemerkbarsten tritt begreiflicher Weise das Ausdrucks-stringendo des crescendo-Teils der Phrase hervor, wo diese gröſsere Dimensionen annimmt, wie z. B. in Mendelsohns:



Hier fordert „Frühlingsstimmen“ noch besondere Hervorhebung; es würde sehr geschmacklos sein, schon darauf die Stimme zu sehr sinken (die Stärke zu sehr abnehmen) zu lassen; es ist immerhin schon eine Konzession an die rein melodische Bildung, wenn man dem „Reigen“ den Höhepunkt der Steigerung lassen muſs. Die dritte und vierte Verszeile sind ähnlich gebildet, aber die vierte geht nicht zurück, sondern steigert weiter:
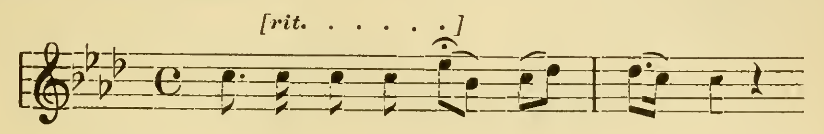


Die Wiederholung derselben Worte setzt schwächer an, um desto wirksamer nochmals ins forte zu steigern:
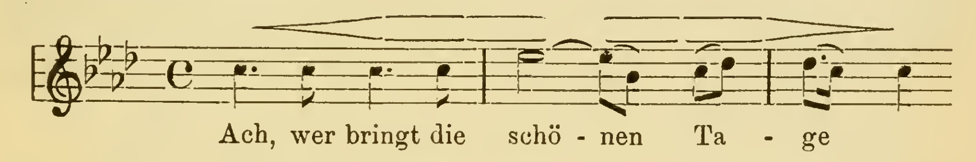


Noch mehr ist ein freier Vortrag, d. h. nach Bedarf ein Drängen und Dehnen der Notenwerte statthaft, ja geboten, wo der Komponist selbst Dehnungen oder Drängungen ausgeschrieben hat, d. h. wo scheinbar die der Musik unerläſsliche Symmetrie fehlt. In solchen Fällen ist meist eine ganz getreue Einhaltung der vom Komponisten

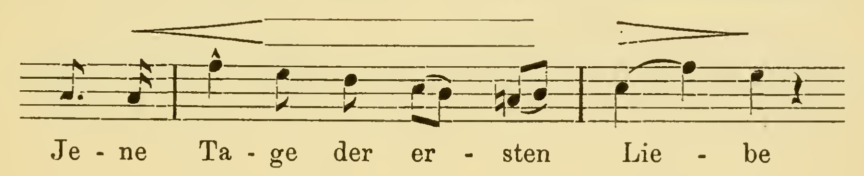
geschriebenen Werke äufserst lästig, weil sie dazu verleitet, die Symmetrie anderswo zu suchen, als wo sie liegt. In Schuberts „Erter Verlust“ liegt solch ein Fall vor. Den drei Takten der ersten Verszeile antworten nur zwei Takte für die zweite. Da es nicht wohl thunlich ist, einen Aufbau der je drei langsamen Viervierteltakte zu Grunde zu legen, so kann ich in der ersten Phrase nur eine klagende Dehnung sehen mit überaus langem Verweilen auf der ersten Silbe des „schönen“, wie versunken in süfser Erinnerung. Also statt:
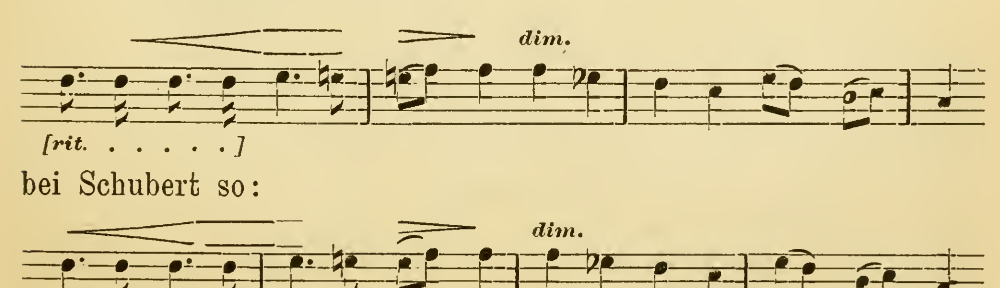


schrieb Schubert:



was sofort natürlich klingen wird, wenn der erste Takt von „wer“ ab etwas treibend gesungen wird; mag man dann das „schön“ immerhin voll aushalten; jedenfalls wird man darnach etwas nachlassen. Nun kann man die zweite Verszeile immerhin noch mit erneutem stringendo bis zum Schwerpunkt („Liebe“) anfassen, doch nicht ohne auf „Tage“ nochmals ein wenig zurückzuhalten:
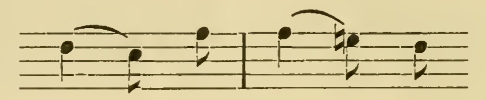


Die dritte Verszeile ist der ersten nachgebildet, dehnt aber das „eine“ nicht, sondern giebt ihm nur 3 statt 7 Achtel Dauer, wodurch eine Verschiebung der Taktstriche zur Klarstellung des eigentlichen rhythmischen Sachverhaltes notwendig wird. Die 3.—4. Zeile lauten also statt:
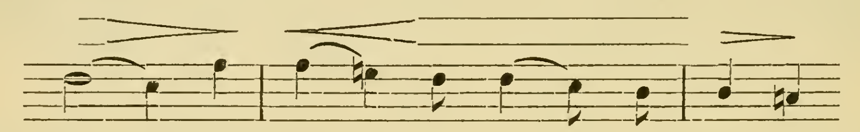


bei Schubert so:
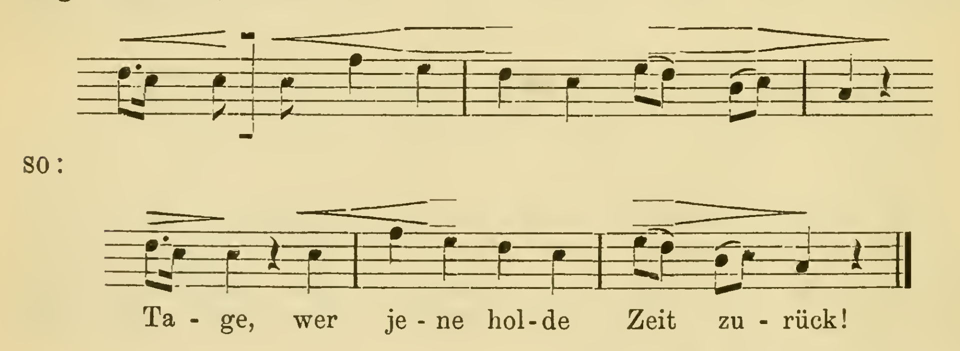
Auch hier wird der erste Takt wieder etwas zu treiben sein, um die Auffassung zum Verständnis der Symmetrie hinzuleiten, ohne doch die Wirkung der Dehnung aufzugeben. Auch die fünfte Verszeile beginnt mit einer Dehnung („Einsam"); denkt man daran, dafs das „zurück" eigentlich auf dem ersten Viertel geschlossen hat (denn dafs „holden" und „rück" auf die schwere Zeit fallen, hört ohne Weiteres jeder), so ist es offenbar, dafs auch darin weitergegangen wird, und da „nähr" und „Wunde" offenbar im Folgenden auf die schweren Zeiten fallen, so ist „Einsam" auf die doppelte Dauer gedehnt; statt



schrieb Schubert analog der 1. und 3. Verszeile gedehnt (mit Anfangsaccent)



was am besten verständlich wird, wenn der erste Takt ein gelindes stringendo bekommt. Das Weitere ist regelmäfsig oder schon dagewesen, nur die Schlufszeile setzt verspätet und mit Dehnung der ersten Silbe an, wodurch der letzte Schlufs wieder verkehrt zu liegen kommt; statt:



Hiermit mag es für diesmal genug sein. Natürlich kann ich hier kein Lehrbuch des Gesangvortrags geben, sondern es kann sich nur darum handeln, die Gesichtspunkte anzudeuten, welche für eine Übertragung der Prinzipien der Dynamik und Agogik auf dieses Gebiet mafsgebend sein müssen. In der Hauptsache wird es hier so gut wie auf instrumentalem Gebiet darauf ankommen, zuerst die Umfänge der Phrasen (Sätze, Satzteile, selbständig abgegliederte Teile des Gedankens) richtig zu erkennen, ihre Schwerpunkte zu bestimmen, sowie sich über etwa nötige Sinnaccente aufser den Schwerpunkten klar zu werden. Dabei wird sich heraus-

stellen, ob die Schreibweise des Komponisten eine genaue, die Symmetrie wahrende und die Schlüsse richtig stellende oder aber eine uneigentliche, Dehnungen in längeren Werten oder Zusammendrängungen (stringendo) in kürzeren schreibende und dadurch die Symmetrie verwischende ist. Ist dies alles erkannt und festgestellt, was nach einiger Übung instinktiv im Moment geschieht, so ist die korrekte dynamische Ausstattung, soweit sie nicht der Komponist selbst gefordert hat, ohne weiteres gegeben. Ich halte das alles nicht für so fürchterlich schwer, dafs nicht auch Dilettanten die Hauptgesichtspunkte so sich zu eigen machen könnten, dafs sie wenigstens das leidige Fallenlassen des Tones sich abgewöhnen und den Sinn und Wert der durchgehenden Schattierungen begreifen. Wer freilich nicht imstande ist, die packende Macht des wirklichen crescendo-stringendo gepaart mit dem das Gleichgewicht haltenden diminuendo-calando gegenüber dem hackenden Accentuieren bei streng taktmäfsigem Vortrag an sich selbst so zu fühlen, dafs ihm warm dabei wird, für den habe ich umsonst geredet.





Was ist, was will, was soll die „Phrasierung"?

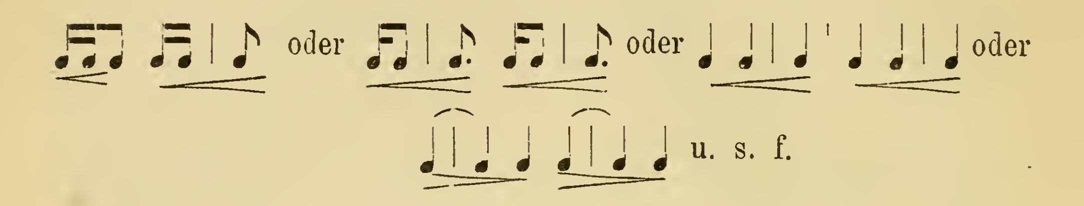
Wenn auch vielleicht manche, die das Wort Phrasierung gebrauchen über den eigentlichen Sinn desselben sich nicht ganz klar sind, so haben sie doch wenigstens die ungefähre Vorstellung, dafs die richtige Phrasierung das sei, wodurch ein Tonstück sozusagen reales Leben gewinnt, uns verständlich wird, zu voller Wirkung kommt, Freilich läfst sich aber auch nicht mit zwei Worten sagen, worin nun eigentlich das Wesen dieser richtigen Phrasierung besteht. Die folgenden kurzen Darlegungen bezwecken, wenigstens die Hauptpunkte hervorzuheben, auf welche es dabei ankommt; mögen sie dazu dienen, das Verständnis für die idealen Bestrebungen zu verbreiten, welche zu einer förmlichen „Phrasierungsbewegung" geführt und eine umfängliche täglich mehr anwachsende Litteratur hervorgerufen haben. Diese Bewegung knüpfte an die phänomenalen Vortragsleistungen einzelner ausnahmsweiser Virtuosen wie Liszt und Paganini an, indem man in Begriffe zu fassen und festzuhalten suchte, was den Interpretationen dieser Meister ihre selbstverständliche Sieghaftigkeit gab, und zwar war es besonders die didaktische Natur Hans von Bülows, welche zuerst entscheidende Schritte that, um zu einer geordneten Theorie der Vortragskunst zu gelangen. Teils durch die mündliche Unterweisung seiner Schüler, teils durch die eminent geistvollen Anmerkungen seiner Ausgaben klassischer Tonwerke, zu allermeist aber durch die lebendige Lehre seiner Kunstthaten als Pianist wie als Orchesterdirigent hat Bülow eine kräftige Strömung erzeugt, eine Bewegung in Flufs gebracht, welche darauf hinausläuft, mehr als vordem von dem aufführenden Künstler ein bewufstes Eindringen in das Wesen der Kunstwerke, ein detailliertes

Verstehen ihres Aufbaues und einen dem entsprechenden deutlicheren Ausdruck zu verlangen.
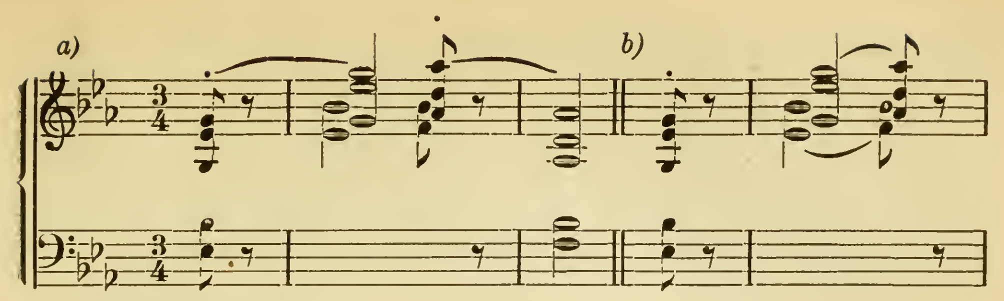
Es mag wohl sein, dafs Friedrich Nietzsche recht hatte, wenn er an Dr. Carl Fuchs schrieb, dafs ihm der heutige nicht wegzuleugnende Verfall des melodischen Sinnes besonders in Deutschland in gegenseitigem Kausalnexus zu stehen scheine mit dem Bestreben, das Einzelne, Kleine möglichst zur Geltung zu bringen, den Moment so überzeugend wie möglich zu gestalten, der einzelnen „Gebärde des Affekts“ immer gröfsere Aufmerksamkeit zu schenken („ich glaube, Sie heifsen das „Phrase“, mein lieber Herr Doktor“, fügt er hinzu) — es mag wohl sein, dafs Nietzsche recht hatte, dafs die von ihm mit imposanter Geistesschärfe charakterisierte Phrasierungsbewegung darum der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angehört, weil dieser die Melodienfreudigkeit in etwas abhanden gekommen ist: jedenfalls ist das Faktum da, es ist nicht wegzuleugnen und auch nicht rückgängig zu machen. Nur mufs ich auf eines gleich hinweisen, um Mifsdeutungen zuvorzukommen: Die Phrasierungsbewegung ist allerdings eine Geistesfrucht unseres melodiearmen Zeitalters, aber ihr Ziel ist nicht, wie man aus Nietzsches Bemerkung schliefsen könnte, die Hindrängung der zeitgenössichen Produktion in der musikalischen Kunst auf die weitere Zerstäubung des Melodienstroms in solche Atome, ist nicht eine Bestärkung zum Fortschreiten in der eingeschlagenen Richtung der Ersetzung breit angelegter Themen und ausgeführter Gedanken durch kurze ausdrucksvolle „Motive“, der einseitigen Kultivierung des Rhetorischen in der Musik; nein, die Phrasierungsbewegung ist vielmehr in ihrer ausgesprochenen retrospektiven Tendenz, in ihrem brennenden Verlangen, mit der uns eigenen stärkeren Empfindung für den Moment die hehren Meisterwerke des vorigen Jahrhunderts durchempfinden zu lernen, das heftig schlagende Gewissen unserer Zeit. Das unmittelbare Verständnis für die grofsen Würfe, für die Riesenlinien der Konturen der Beethovenschen und Bachschen Werke ist uns abhanden gekommen und so versuchen wir vom Kleinen aus, das wir verstehen, von der „einzelnen Gebärde des Affekts“ aus, uns in das Grofse hineinzufühlen, damit es uns wieder fafsbar werde und uns auf seinen Wogen dahintrage wie der Sturm oder das Meer. Also: die Phrasierungsbewegung ringt um die Wiedererlangung des Verständnisses der Kunstideale der Zeit unserer grofsen Klassiker, und wenn sie Einflufs auf die zeitgenössische oder zukünftige Produktion gewinnt, so kann dieser nur in einer Wiederbelebung des Sinnes für das Grofse, in einer Neukräftigung des Sinnes für die Melodie bestehen.

Mit Robert Schumann gewinnt das Motiv die Herrschaft über die Melodie; wenigstens tritt bei ihm zuerst das Kleine, die „einzelne Gebärde des Affekts“ mit dem Anspruche auf, besonders beachtet und plastisch herausgearbeitet zu werden:

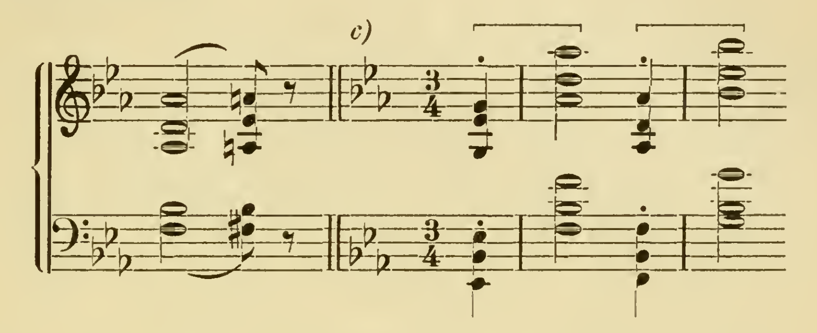
mit dieser Bedingung steht und fällt die Wirkung der Schumannschen Musik, während die Musik unserer Klassiker in grofsen Zügen gedacht ist und dem entsprechend nicht des Hautrelief für das Detail in solchem Mafse bedurfte. In dem geflissentlichen Herausheben und konsequenten Verfolgen gewisser Auftaktrhythmen wie dieser



zeigt sich in Schumanns Kompositionen das erste Symptom des zum Bewufstsein kommenden Verfalls des rhythmischen Verständnisses. Dafs Schumann mit diesem Forcieren eines rhythmischen Motivs so intensive Wirkungen erzielte, dafs er Schule bildete und zahllose Nachahmer fand — bis heute, und vielleicht noch für lange, — beweist nicht nur, dafs der Sinn für das Grofse im Schwinden war und ist, es beweist auch, dafs die Art, wie man sich gewöhnt hatte, im kleinen sich zurecht zu finden, auf Irrwege geraten war; es beweist, dafs das Zeitalter des volltaktigen Hörens, des Lesens von Taktstrich zu Taktstrich angebrochen war, dafs das energielose, schlaffe sich Hinschleppen von einer schweren Note zur anderen, ohne frischen Impuls, ohne Elan, ohne Auftakt, im vollen Gange war. Diese Schumannschen Auftaktrhythmen, die immer wieder frisch ansetzten, schlossen jedes Mifsverstehen aus, erzwangen fortgesetzt die auftaktige Auffassung und erzielten damit Wirkungen, die man gar nicht mehr kannte, weil man nicht mehr empfand, dafs in den Melodien der Klassiker alle diese Rhythmen im buntesten Wechsel aus einander herauswachsen und einander gegenseitig heben und stützen. Eine wesentliche Hilfe für die Erzwingung der auftaktigen Auffassung seiner Rhythmen suchte und fand Schumann noch in gewissen Besonderheiten der Notierung, indem er gegen den Usus den zu Motiven zusammengehörigen Noten den Taktstrich durchkreuzende gemeinsame Querbalken und — auch wo sie nicht zu binden waren — besondere Bögen gab. Auch hierin offenbart sich der Verfall des rhythmischen Verständnisses; wie hätte Schumann darauf kommen können, durch gemeinsame Querbalken und Bögen das Zusammenlesen erzwingen zu wollen, wenn nicht erfahrungsmäfsig das Zusammengestrichene und durch Bogen zusammengeschlossene zusammengelesen worden wäre? Er wäre nie darauf gekommen, zu schreiben wie bei a):



Faschingsschwank.



wenn er nicht aus Erfahrung gewufst hätte, dafs sonst die bei b) durch Bögen verbundenen Töne als Motive zusammen gelesen worden wären!

Hier meldet sich zuerst das schlechte Gewissen in Sachen des Rhythmus; wozu diese Bezeichnung, wenn eine Auffassung wie sie a) erzwingt, selbstverständlich wäre? Kommen nicht ebenso gedachte Motive bei den Klassikern auf jeder Seite vor (nämlich solche, in denen die Auftaktnote abgestofsen wird)? Man denke nur an Beethovens Op. 31, III, Trio des Scherzo (s. oben bei c); Beethoven bedurfte der dem Verständnis nachhelfenden Bezeichnung noch nicht. Seit Schumann mehren sich die Zeichen des Verfalls des rhythmischen Verständnisses, aber auch die Zeichen des erwachenden schlechten Gewissens. Virtuosen, welche die klassischen Meisterwerke intuitiv richtig erfassen und dem entsprechend interpretieren, werden immer seltener und werden wegen der überwältigenden Wirkung, die sie erzielen, als Phänomene angestaunt; allmählich beginnt das Zeitalter der glossierten Ausgaben mit nach Art des obigen Schumannschen Beispiels verschobenen Bögen, d. h. der Legatobogen wird mehr und mehr Phrasenbogen oder Motivbogen, lange Anmerkungen bemühen sich, die richtige Auffassung der motivischen Gliederung anzudeuten, wo der Bogen sich als unzulänglich erweist (Bülow). Unterdes geht der Verfall des Melodienvermögens weiter seinen Gang in der zeitgenössischen Produktion, das ausdruksvolle Motiv rückt mehr und mehr an die Stelle des wirklichen Thema und zwar nicht mehr wie bei Schumann sich vervielfältigend zum abgerundeten Thema, sondern mehr oder minder abrupt, isoliert, als Oase in der Wüste (Liszt und seine Schule).

Mit Begierde haschen die Komponisten nach lebenskräftigen Rhythmen, die sich hier und dort in nationalen Melodien von der Musikkultur ferner stehenden Völkern unverfälscht erhalten haben (Skandinaven, Slaven), ohne zu bemerken, dafs sie damit gar nichts neues in die Litteratur bringen, dafs nur das reiche rhythmische Leben der Werke unserer grofsen Meister durch den Unverstand unserer Zeit verschnürt und verwickelt und dadurch zur mumienhaften Form- und Regungslosigkeit erstarrt ist.

Aber die Zeichen des erwachenden Gewissens mehren sich. Was in Bülows Anmerkungen und Interpretationen als Aufdeckung ungeahnter Schönheiten in den Werken Beethovens, Bachs, Mozarts erscheint, wird zum Bewufstsein begangenen schweren Unrechts, zur Verpflichtung wieder gut zu machender Unterlassungssünden, zum stechenden Dorn im Fleisch in dem Augenblicke, wo die Erkenntnis des wahren Wesens des Rhythmus und der musikalischen Form wieder auflebt. Die Theorie des Rhythmus erwacht aus hundertjährigem Schlaf und reibt sich verwundert die Augen — wo sind wir hingekommen? wo waren wir hingekommen? Zwar noch nicht wieder das Grofse, aber wenigstens das Kleine (auch im Grofsen) wird mit einemmale erst klar verständlich, als das entscheidende Wort gefallen ist.

Rudolf Westphal gebührt das Verdienst, es ausgesprochen zu haben, das grofse, das schreckliche Wort, das wir von Taktstrich zu Taktstrich lesen („Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach“ 1880); noch bei Mathis Lussy (Traité de l'expression musicale 1873) erscheint der Hinweis auf auftaktige Rhythmen mehr wie ein verschwommenes Ahnen (mesures à cheval, d. h. quer auf dem Taktstrich aufsitzende). Zwar hat auch Westphal das letzte Prinzip noch nicht aufgedeckt, sondern bei ihm spielen Trochäus und Jambus, wie Daktylus und Anapäst noch die Rollen gleichberechtigter Faktoren; aber es war doch von seinem Hinweis auf das allgemein eingerissene Lesen von Taktstrich zu Taktstrich, also immer trochäisch oder immer daktylisch, nur noch ein Schritt bis zur Aufstellung des Satzes der obligatorischen Auftaktigkeit. Diesen letzten Schritt that der Schreiber dieses Aufsatzes („Musikalische Dynamik und Agogik“, Hamburg, bei D. Rahter 1884) und ist stolz darauf.

Die heutige Grundlage der musikalischen Takt- und Formenlehre ist einfach genug; ich skizziere sie mit wenigen Sätzen:

Einem ersten Zeitwert, z. B. einem Viertel, tritt ein zweiter gegenüber, ihm antwortend, zu ihm in Symmetrie tretend, d. h. ein kleinstes musikalisches Gebilde, das Taktmotiv herstellend; der antwortende Wert erscheint also als abschliefsend und insofern als der wichtigere, gewichtigere, wie der Musiker sagt: der schwerere.

Die schwere Zeit wird gern etwas gedehnt (verlängert); wird diese natürliche Dehnung stilisiert zur doppelten Dauer, so entsteht der dreiteilige Takt: es ist sogar fraglich, ob nicht diese Form, welche die schwere Zeit leichter verständlich macht, als die Urform, als die einfachste Taktart angesehen werden mufs. Die Zusammengehörigkeit der beiden Zeitwerte findet noch weiter ihren Ausdruck in dem Hinwachsen (crescendo) der leichten Zeit zur schweren:

Ein dem ersten gegenübertretender zweiter Takt erscheint ebenso jenem gegenüber als antwortend, entsprechend, abschliefsend, schwer, wie die zweite Zählzeit gegenüber der ersten: beide zusammen bilden eine Taktgruppe, einen Takt höherer Ordnung, der auch als ein sogenannter zusammengesetzter Takt notiert werden kann, in welchem Falle der (den Schwerpunkt anzeigende) Taktstrich vor die schwere Zeit des schweren Taktes gehört:

Dasselbe Prinzip erweist sich auch als ausreichend zur Erklärung der Bildungen, welche entstehen, wenn die Zählzeiten in kleinere Werte zerlegt (aufgelöst) werden; wird z. B. das Auftaktviertel des $^2/_4$ Taktes in zwei Achtel geteilt, so löst sich das zweite Achtel als specieller Auftakt zum schweren Viertel ab, und ebenso kann sich vom schweren Viertel das zweite Achtel als Auftakt zum leichten Viertel ablösen:



Dadurch entstehen Unterteilungsmotive, d. h. Motive aus Unterteilungswerten, deren Schwerpunkte die einzelnen Zählzeiten bilden.

Aber wie hier das erste Viertel (das Auftaktviertel) ohne Unterteilungsauftakt einsetzt, so kann auch in höherer Ordnung ohne Auftakt begonnen werden, also gleich mit der schweren Zählzeit; auch dann ist natürlich die folgende leichte Zeit Auftakt zur nächsten schweren:

Die gröfseren Formen bis zur achttaktigen Periode entstehen durch Wiederholung des Verhältnisses von leicht und schwer in gröfserem Mafsstabe, zunächst indem einer Zweitaktgruppe eine zweite

(schwerere) gegenübertritt, wodurch der viertaktige Halbsatz entsteht; natürlich erscheint der vierte Takt wieder als schwerer als der zweite, als in höherem Grade abschliefsend, schlufsfähig. Tritt endlich dem ersten Halbsatze ein zweiter gegenüber (der Nachsatz zum Vordersatze), so ist einleuchtend, dafs dem achten Takte die höchste Schlufskraft eigen sein mufs.

Aber wie man schon gern auf der schweren Zählzeit länger verweilt, so ergiebt sich noch mehr für die schweren Takte ein Stillstehen, ein sich freuen an dem Abschlufs als etwas Natürliches und zwar in der Gestalt der Wiederholung des antwortenden Gliedes. Dadurch entstehen scheinbar Perioden von viel gröfserer Ausdehnung, z. B. (die Zahlen mit Punkt sind Ordnungszahlen der Takte):

1 + 1 + 1 (2.) + 2 + 2 (3. u. 4.) + 4 + 4 (5., 6., 7., 8.) = 15 Takte

1. Gruppe

Vordersatz

Periode.

Natürlich kann aber in jeder der auf die erste folgenden Gruppen ebenfalls der schwere Takt (der 2., 4., 6., 8.) wiederholt werden, desgleichen am Ende des zweiten Halbsatzes zunächst die letzte Gruppe (7.—8. Takt), wodurch die mögliche Ausdehnung noch weiter wächst. Auch sind mehrmalige Wiederholungen besonders nach dem 8. Takt etwas sehr häufiges.

Umgekehrt entstehen Verkürzungen der Perioden besonders dadurch, dafs gleich der Anfang des Auftakts in höherem Sinne, d. h. des leichten Taktes entbehrt; es giebt ganze ausgeführte Themen von Bach, Mozart, Clementi, Beethoven u. a., welche fortgesetzt Halbsätze von nur drei Takten bilden, d. h. dieselben gleich mit dem schweren (2., 6.) Takte anfangen.
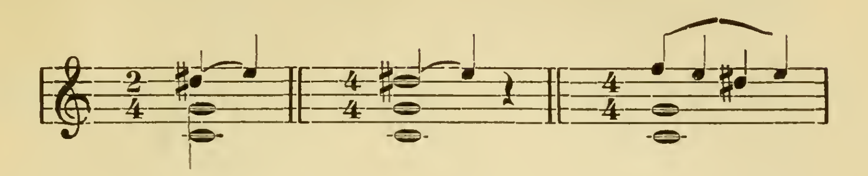
Die Möglichkeit der Bildung von Perioden und Halbsätzen verschiedenster Taktzahl ist hiernach wohl verständlich.

Perioden werden einander wohl auch noch korrespondierend gegenübergestellt (besonders bei schnellerem Tempo), doch gliedern sich die gröfseren Formen nicht mehr rein rhythmisch (metrisch), sondern nach dem charakteristischen Inhalt, nach den Themen.

Erscheint nach diesen Ausführungen das Verhältnis leicht-schwer (in dieser Aufeinanderfolge) als die eigentliche Grundlage aller musikalischen Gestaltung, so ist doch aufser Frage, dafs es auch die Folge schwer-leicht (trochäisch) giebt und zwar von der kleinsten bis hinauf zu ziemlich grofsen Proportionen.
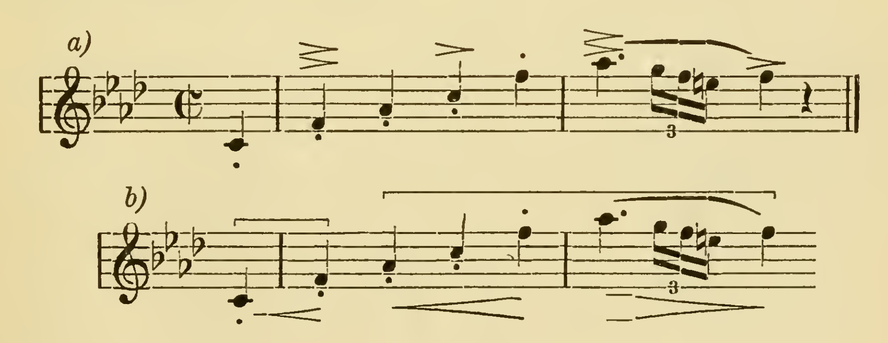
Die kleinste Form des Anschlusses leichter Werte an vorausgehende schwere ist die der weiblichen Endungen, deren Sinn ein ähnlicher ist, wie der der weiblichen Reime (— ◡) in der Poetik. Weibliche Endungen sind vor allem da zu statuieren, wo

die nachfolgende leichte Zeit die Auflösung einer auf die schwere treffenden Dissonanz bringt:
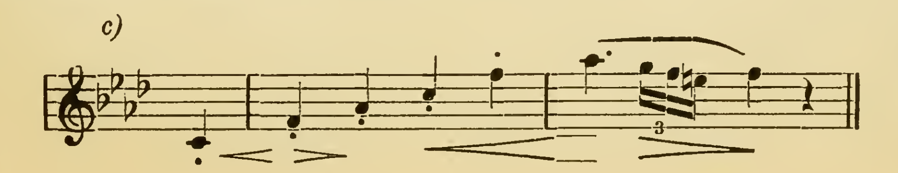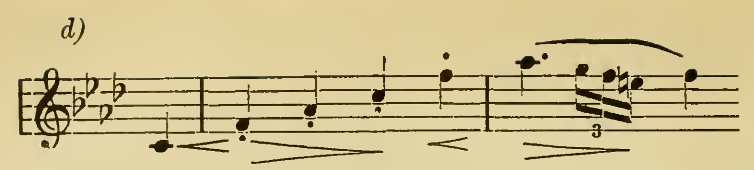


Schwerer zu verstehen, auch seltener, ist die Beziehung eines leichten Taktes, besonders wenn derselbe durch selbständigen Auftakt zum neuen Motiv ausgewachsen ist, auf den vorausgehenden schweren (Anschlufsmotiv); doch ist wohl selbst der Anschlufs einer Gruppe oder gar eines Halbsatzes an das Vorausgehende möglich und verständlich.

Das sind, mit wenigen Strichen gezeichnet, die Grundlagen der musikalischen Takt- und Formenlehre, wie sie heute sich gestaltet hat. Vergleicht man damit die alte Fassung der Takt- und Accentuationslehre, so sieht man ein, wie sehr der Verfall des rhythmischen Verständnisses zu entschuldigen ist; weifs doch die allgemein verbreitete Lehre von irgend welcher intimen Beziehung des Auftakts zum Takt überhaupt nichts, sondern schreibt nur die stärkere Betonung gewisser Zeitteile vor. Vom Standpunkte der herkömmlichen Accenttheorie aus ist es überhaupt gleichgültig, ob ein Thema volltaktig oder mit mehr oder weniger Auftakt gelesen wird, da die Betonungsvorschriften immer dieselben sind, z. B. für den Anfang von Beethovens Op. 2, 1. unter allen Umständen wie hier bei a):
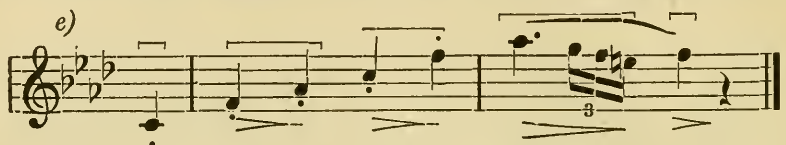


während die neue Fassung der Taktlehre aufser der für die richtige Auffassung sich ergebenden Vortragsweise b) noch folgende für falsche Auffassungsweisen unterscheiden würde:





Die alte Fassung aber trägt die Schuld, daſs der Durchschnittsspieler mehr oder weniger bewuſst so liest und spielt e):



Es ist wohl schon aus diesen kurzen Andeutungen zu ersehen, daſs es sich um nichts geringeres handelt, als um die Wiedergewinnung des Verständnisses für die Urelemente des musikalischen Aufbaues. Daſs dasselbe thatsächlich zu Grunde gegangen war, daſs zahllose Themen unserer besten Meister entsetzlich miſsverstanden worden sind, dies nachzuweisen, ist hier nicht der Ort; daſs es sich aber der Mühe verlohnt, das Verständnis wieder auf die frühere Höhe zu heben und es durch eine unzweideutige Fixierung der Lehre, durch eine gründliche Reform des Unterrichts vor erneutem Verfall zu bewahren, das bedarf für den, welcher überhaupt die ästhetischen Werte, um die es sich handelt, begreift, keines Beweises. Wohl aber ist vielleicht ein Wort am Platze, über die Mittel und Wege zur dauernden Sicherung des Besitzes.

Da sind denn besonders drei Gesichtspunkte mit Ernst ins Auge zu fassen und mit Konsequenz zu verfolgen:

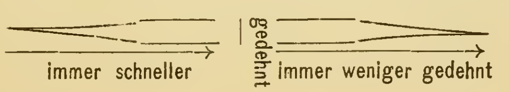
1. Die Richtigstellung der Grundbegriffe in allen Elementarlehrbüchern und die daran anschlieſsende Schulung des Gehörs durch das Musikdiktat.
2. Eingehendes Studium der Meisterwerke in Bezug auf ihren formalen Aufbau im groſsen wie auf die motivische Gliederung im kleinen vermittelst der Analyse.
3. Beseitigung oder doch Unschädlichmachung derjenigen Eigentümlichkeiten unserer Notenschrift, welchen ein Hauptteil der Schuld an dem Verfall des rhythmischen Verständnisses beizumessen ist, mittelst Durchführung einer die natürliche Gliederung in Motive, den Aufbau der Perioden erkennbar machenden Bezeichnungsweise, also Spielen nach Phrasierungsausgaben.

Durch eine solche Reform des Unterrichts, wie sie jetzt schon von einer ganzen Reihe berufener Lehrer mit Energie in Angriff genommen worden ist, wird die Phantasie der jungen Tonkünstler beizeiten in die rechten Bahnen geleitet, so daſs man hoffen darf, daſs das volle Verständnis der Meisterwerke der Vergangenheit Bürgschaft für eine neue Kunstblüte der Zukunft geben wird. Bequemer, leichter ist freilich diese Art des Musikstudiums nicht, be-

sonders nicht für den Lehrer; der behagliche Schlendrian, der sich zufrieden giebt, wenn alles hübsch im Takte geht und alle Töne gespielt werden, die dastehen, ist gewifs minder mühelos. Dafür sind aber auch die Erschütterungen der Seele, die Schauer und Entzückungen, welche die ganz und voll, weil richtig empfundene Musik notwendig hervorbringt, unbezahlbare ästhetische Schätze.

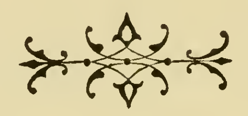
Man mag vielleicht, wenn man so obenhin Zweck und Wesen der Phrasierungslehre ansieht, meinen, es handle sich da nur um gelehrte Dinge, um Erwerbung von mancherlei Kenntnissen, um Verschärfung des Wissens. Das ist aber nur der Fall für denjenigen, der über die Notwendigkeit und das specielle Wie? der Reformen im einzelnen Aufschlufs verlangt. In Wirklichkeit handelt es sich nur um eine *Wiedereinsetzung des irre geleiteten natürlichen Empfindens in seine Rechte*, um eine fernere *Verhütung falscher Lehre*. Der Schüler, welcher von Anfang an vor solchen Verirrungen der Auffassung bewahrt wird, hat dagegen sogar ein leichteres Spiel, weil er die Widersprüche gar nicht kennen lernt, in welche eine falsch gefafste Lehre ihn notwendig mit seinem natürlichen Empfinden bringen mufs; er kommt dem Lehrer überall auf halbem Wege entgegen und nimmt dankbar jeden Wink an, der ihm seinen Weg, den er von selbst gehen müfste, verkürzt. Das gilt vor allem vom Treffen des *richtigen Ausdrucks beim Vortrage*. Bekanntlich sind die beiden Hauptmittel des Vortrags die Schattierungen der Tonstärke (*Dynamik*) und des Tempo (*Agogik*); jedes Kind macht dieselben ohne weiteres von selbst richtig, sobald ihm nur die Motive richtig vor Augen stehen. Die Regeln für den richtigen Ausdruck sind aber auch so einfach, so kinderleicht, wenn man eine korrekt interpunktierte Ausgabe vor sich hat: *Anwachsen der Tonstärke und Bewegung nach dem Schwerpunkte hin, ein geringes Verweilen auf dem Schwerpunkte* (*agogischer Accent, Dehnung*) *und bei weiblichen Endungen allmähliches wieder Abnehmen der Tonstärke und Zurückgehen von der Dehnung zum schlichten Mafs* (letzteres ist eine wichtige, mir erst allmählich klar gewordene Verbesserung meiner früheren Definitionen). Die dynamische Schattierung weist also einfach Steigerung und Minderung auf:

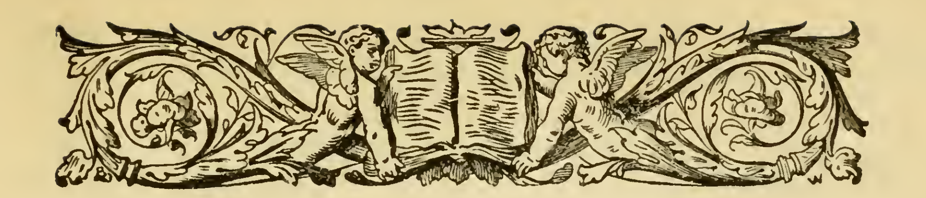
die agogische dagegen beschleunigt (verkürzt) die Werte immer mehr, je näher sie dem Schwerpunkte kommt, verlängert den auf den Schwerpunkt fallenden Wert am meisten und die nachfolgenden um so weniger, je weiter sie vom Schwerpunkte abstehen, also:



Alles das macht aber jedes Kind und jeder autodidaktisch gebildete Dilettant von selbst richtig; nur dem Verschulten fällt es schwer. Deshalb ist es eine bekannte Thatsache, dafs so viele gründlich geschulte Spieler ausdruckslos spielen und umgekehrt viele schlechte Spieler (die nicht viel studiert haben) mit gutem Ausdruck.

Da sind wir wieder bei Nietzsche, beim plastischen Herausarbeiten des Einzelnen angelangt; aber ich glaube doch die Wege gezeigt zu haben, wie man über das Kleine hinaus zum Grofsen kommen kann, wenn auch — vom Kleinen aus!





Was ist ein Motiv?

Das wichtigste Resultat der vielen neueren Untersuchungen über Metrik, Rhythmik und Phrasierung ist die Erkenntnis, daſs *schwer soviel ist, wie antwortend*, Symmetrie bildend, schlieſsend (schluſsfähig), oder was dasselbe ist, daſs alles musikalische Werden und Wachsen darauf beruht, daſs einem ersten (leichten) ein schweres (zweites) gegenübertritt, d. h. daſs

2/4 ♩ | ♩ und nicht 2/4 ♩ ♩ |

die musikalische Urzelle, der Anfang aller Musik ist. Der dreizählige Takt erscheint ursprünglich nur als Dehnung der schweren Zeit auf die doppelte Dauer: 3/4 ♩ | 𝅗𝅥

Auf diese beiden Urformen aber lassen sich thatsächlich alle rhythmischen Bildungen zurückführen, sei es, daſs die schwere Zeit noch weiter gedehnt wird wie in

2/4 ♪ | ♩. und 3/4 ♪ | 𝅗𝅥. ♪

oder daſs sich ein Teil von ihr ablöst, um die leichte Zeit früher beginnen zu lassen:

2/4 ♪ ♩ | ♪ und 3/4 ♪ ♩ | ♩.

oder aber, daſs sich nur die Beziehung von leicht und schwer in verjüngtem Maſsstabe wiederholt, indem sich von der leichten oder

von der schweren Zeit oder von beiden kleine Teile als Auftakte niederer Ordnung ablösen und Unterteilungsmotive bilden:

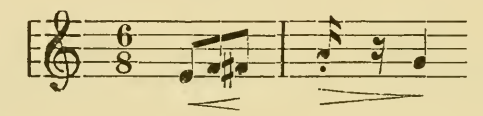
u. s. w.

W e i b l i c h e   E n d u n g e n erscheinen im Lichte der neueren rhythmischen Theorie nur als V e r ä n d e r u n g e n   d e r   T o n h ö h e   w ä h r e n d   d e r   D a u e r   e i n e s   l ä n g e r e n   r h y t h m i s c h e n   W e r t e s, also
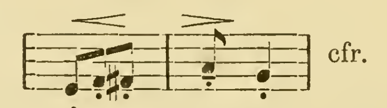
s. v. w.

und s. v. w.
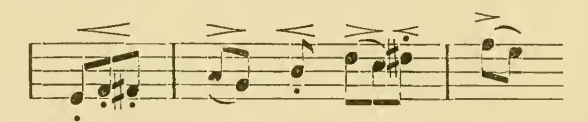
weshalb das l e g a t o   f ü r   w e i b l i c h e   E n d u n g e n   e i g e n t l i c h   d u r c h a u s   s e l b s t v e r s t ä n d l i c h ist und Bildungen wie:



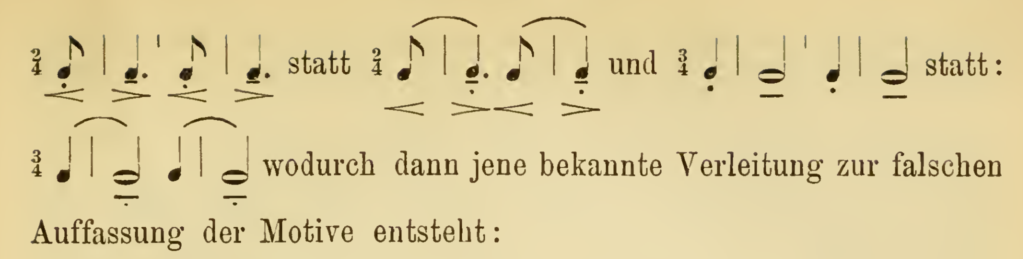
als capriciös und kokett erscheinen, und selbst innerhalb des fortgesetzten staccato das Bedürfnis sich bemerklich macht, die weibliche Endung durch Wandlung des staccato in portato leichter verständlich zu machen:


cfr.

oder aber durch Verschärfung des Abstofsens die Abweichung von der Natur als solche hervorzuheben. Das gewöhnliche ist aber die Unterbrechung des staccato durch wirkliches legato, um ganz unzweideutig die eigentlich einen längeren Wert bildenden Töne der weiblichen Endung zusammenzuschliefsen:
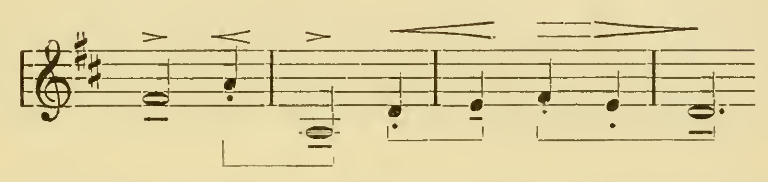


Das Bestreben, den schweren Wert, besonders wenn er verlängert ist, voll zur Geltung zu bringen, veranlafst sogar überaus häufig eine der Zusammengehörigkeit zu Motiven widersprechende Artikulation, d. h. das Motiv: wird oft genug nicht mit legato-Anschlufs des Auftaktachtels an die Schwerpunktsnote, sondern umgekehrt mit vollem Aushalten der Endnote verlangt und mit Staccato-Ansatz des neuen Auftakts:
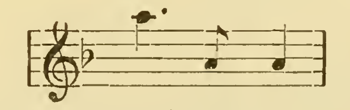


wodurch dann jene bekannte Verleitung zur falschen Auffassung der Motive entsteht:



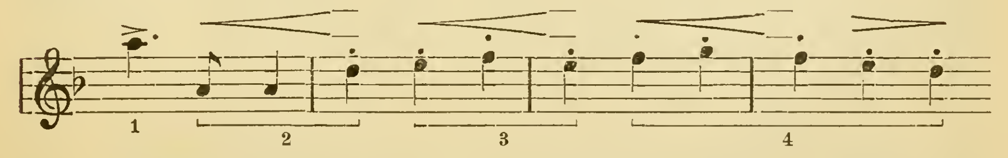
statt



Allein hierüber mich zu verbreiten, war nicht meine Absicht; ich setze vielmehr voraus, dafs diese Grundprinzipien der Phrasierungslehre bekannt und begriffen sind. Ich rekapitulierte nur die allereinfachsten Unterscheidungen, um daran bequemer meine Betrachtungen anknüpfen zu können, die weniger eine Ergänzung der Phrasierungslehre oder der rhythmischen Theorie als vielmehr eine Auseinandersetzung derselben mit der praktischen Kompositionslehre mit dem Usus der Kompositionslehre und der Komponisten bezwecken. Diese verstehen bekanntlich unter einem Motiv oft genug etwas ganz anderes, als die rhythmische Theorie darunter versteht. Ich nehme sogleich ein in Jedermanns Vorstellung lebendes praktisches Beispiel; ist im Scherzo der IX. Symphonie
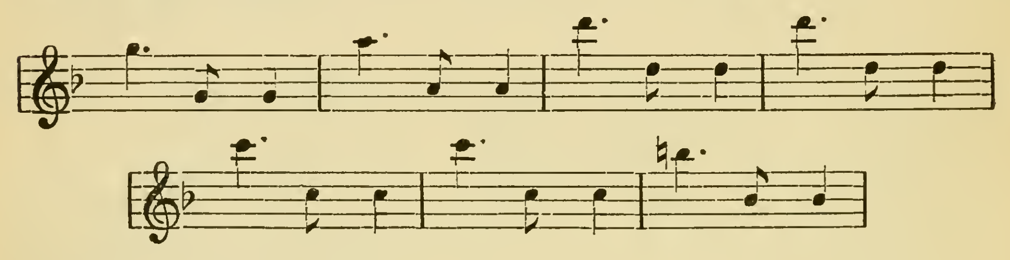


ein Motiv oder nicht? Dafs Beethoven die drei Noten für ein Motiv hielt, kann schlechterdings kaum bestritten werden. Und doch — der Rhythmiker mufs das Hauptthema zerlegen in die Motive:
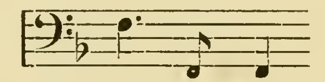


d. h. die drei Noten gehören gar nicht zusammen zu demselben Taktmotiv, vielmehr repräsentiert die erste allein (als Schwerpunktsnote) den ersten Takt, während die zweite und dritte offenbar Auftakt des zweiten Motivs sind. Das Achtel ist strenggenommen
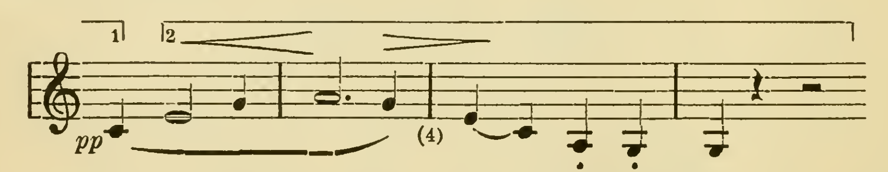
der Auftakt zur leichten Zeit, d. h. repräsentiert mit deren Beginn ein Unterteilungsmotiv; zu Grunde liegt die Urform des $^3/_4$-Taktes von der schweren Zeit löst sich aber ein Achtel ab Im zweiten Takte löst sich die volle Hälfte der schweren Zeit ab, um mit der leichten sich zum doppelten Auftakt zu vereinen und zuletzt balanciert eine weibliche Endung den Ansturm der doppelten Auftakte Das alles ist sonnenklar und bedarf für den, welcher überhaupt vom Wesen des Rhythmus etwas begriffen hat, keiner Erläuterung mehr. Und doch — Beethoven arbeitet ganz offenbar mit den drei Noten als etwas zusammengehörigem; man denke nur an die Stelle:



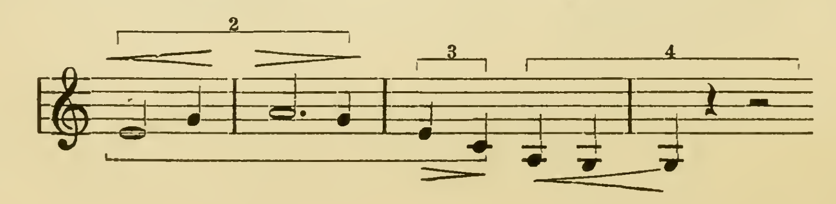
und gar an das Paukensolo:
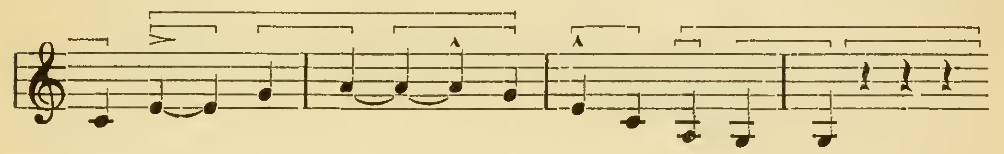


Ein anderes Beispiel! Der Hauptgedanke der 2. und 3. Leonoren-Ouverture, beginnt:



d. h. der erste Takt ist schwer (d. h. eigentlich zweiter), so dafs nicht der zweite, sondern der dritte ihm antwortet (d. h. vierter ist); wollen wir die Antwortphrase weiter zergliedern, so zerlegt sie sich in die Taktmotive:

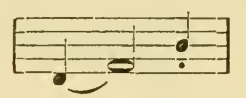


d. h. das zweite Taktmotiv hat sehr reichen Auftakt (𝅗𝅥 ♩ anstatt, dem Allabreve entsprechend, nur 𝅗𝅥) und eine lange weibliche Endung (𝅗𝅥. ♩) ist aber in seiner Ganzheit als leichter Takt selbst nur Auftakt höherer Ordnung zum dritten (4.), der ebenfalls eine weibliche Endung (♩ ♩) hat und von einem vierten (leichten) gefolgt wird, in welchem der Rhythmus sich in einem weiteren Taktmotiv auslebt, das man „Anschlufsmotiv“ nennen kann. Zählzeiten sind laut Vorzeichnung (𝄵) die Halben; die Bewegung geht aber in Vierteln, d. h. wir haben auch noch Unterteilungsmotive:



deren erstes nur durch die Schwerpunktsnote vertreten ist, das zweite synkopisch zusammengezogen, das dritte komplet aber die schwere Note mit dem folgenden vierten verwachsen, das wie das zweite zusammengezogen ist und eine weibliche Endung (Vorhalt a g) hat, das vierte des Auftaktes (im kleinen) entbehrt aber weibliche Endung hat, wodurch das fünfte wieder seinen Auftakt verliert, während endlich das sechste normal aus zwei Vierteln besteht. Der Rest ist Schweigen (Pausen, ein Halbtaktmotiv mit weiblicher Endung 𝄽 𝄽 𝄽).

Aber Beethoven arbeitet von Takt 13—28 ununterbrochen und auch späterhin vielfach mit dem Motive

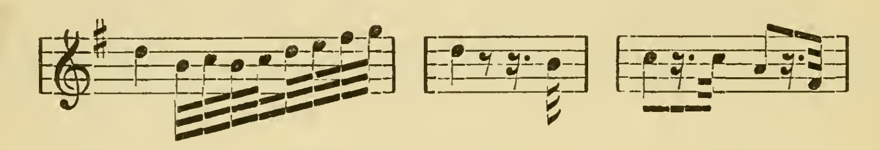


Ist das ein Motiv oder ist es keines? Der Rhythmiker verneint, der Kompositionspraktiker bejaht. Wer hat Recht?

Wenn solche Fälle auch nicht gerade besonders häufig sind, so wäre es doch leicht, ihrer noch eine grofse Zahl zusammenzubringen. Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich annehme, dafs sie einen Hauptpfeiler des Widerstandes mancher vortrefflichen Musiker gegen die Phrasierungslehre bilden. Sie sehen nicht ein, wie sie von dem Prinzip der obligatorischen Auftaktigkeit aus mit solchen „Motiven“ fertig werden sollen. Kann doch selbst ein Dr. Hermann Kretzschmar nicht umhin, in seiner Neubearbeitung der Lobeschen Kompositionslehre folgende Definition zu belassen (1. Bd., S. 9): „Motiv ist eigentlich (!) das kleinste selbständige Glied eines musikalischen Gedankens. Das Motiv kann einen Teil
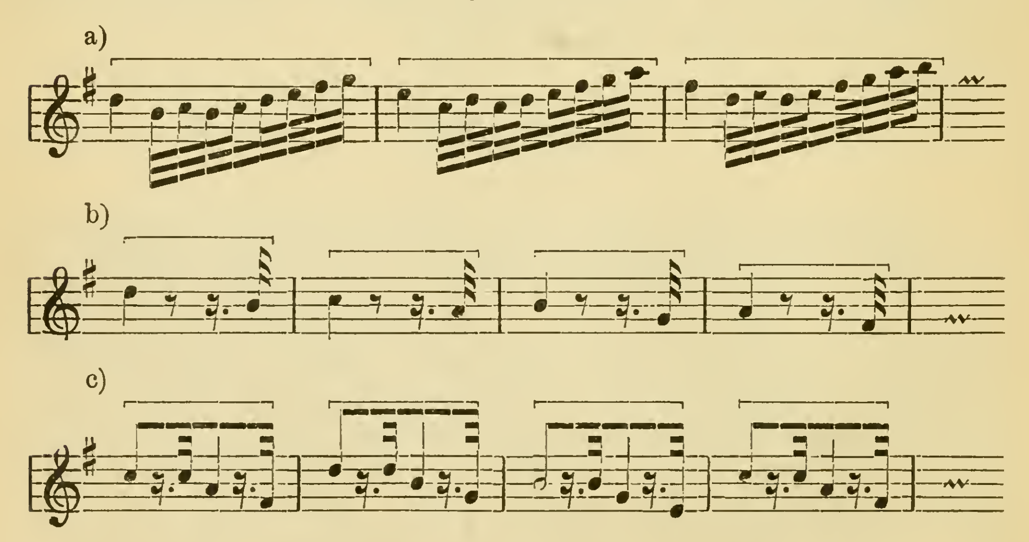
des Taktes ausmachen, es kann mit dem Takte zusammenfallen, es kann drittens mehr betragen als einen Takt. **Nur aus praktischen Gründen** identifizieren wir hier Takt und Motiv und nennen den Figurengehalt eines Taktes: Motiv.“

Was können das für praktische Gründe sein, die einen einsichtsvollen Tonlehrer bestimmen, den Begriff des Motives anders zu bestimmen, als er logischer Weise definiert werden müfste? Denn offenbar gilt Kretzschmars vorausgeschickte Bemerkung, dafs ein Motiv kürzer oder länger als ein Takt sein könne, dem Motiv, wie es die Rhythmik und Phrasierungslehre definieren mufs; was sollen aber Rhythmik und Phrasierungslehre mit Fetzen wie den folgenden machen, welche — aus praktischen Gründen — Dr. Kretzschmar ausdrücklich für Motive erklärt:



Offenbar liegt hier überhaupt ein ganz anderer Begriff vor, dessen Gleichbenennung mit den oben erörterten als „Motiv“ nur zu Unklarheiten und Verwirrungen führen kann.
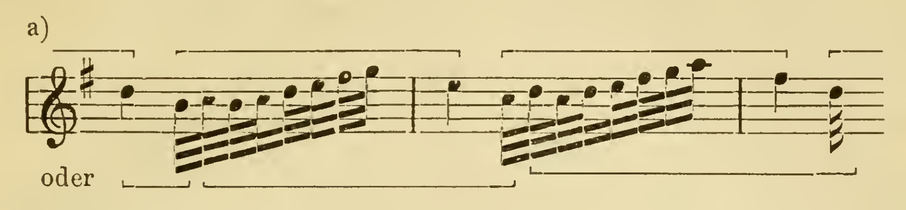
Der „praktische Grund“ dafür, dafs man den Toninhalt eines Taktes für ein Motiv, d. h. für einen Keim ausgiebt, aus dem heraus gröfsere Tonbilder wachsen, ist nun aber kein anderer als die Beobachtung, dafs durch Nachbildung eines solchen Taktes thatsächlich musikalische Gedanken fortgesponnen werden können. Z. B. liefsen sich die oben angeführten drei Motive so fortspinnen:



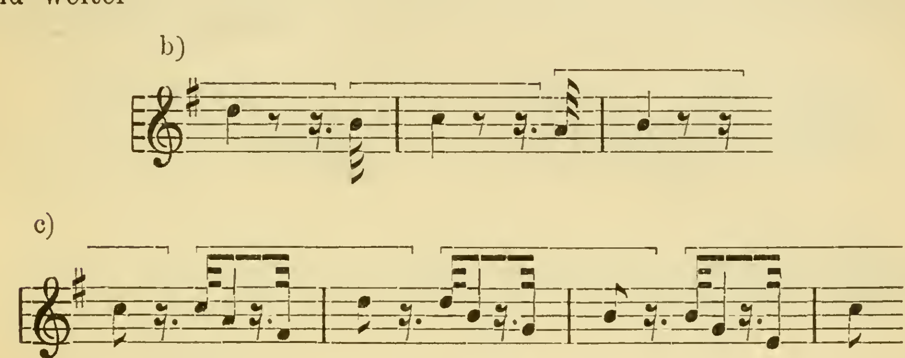
Das sieht freilich sehr plausibel aus. Es scheint ungemein praktisch, den Schüler auf diesen Pfad zu weisen; er braucht nur die „Motive“ stufenweise oder in Terzensprüngen oder anderswie

zu transponieren, immer wird etwas Brauchbares herauskommen, wenn er die Tonart wahrt, vielleicht sogar, wenn er moduliert.

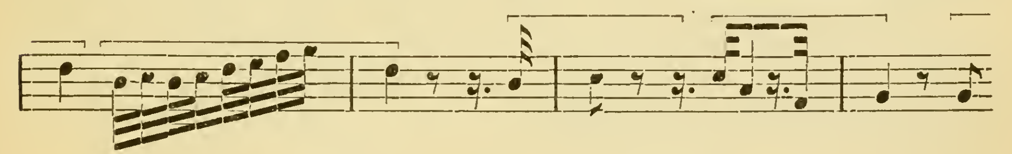
Der Rhythmiker und Phrasiolog rufen ihr Veto und sagen: die dadurch entstehenden Motive seien vielmehr:
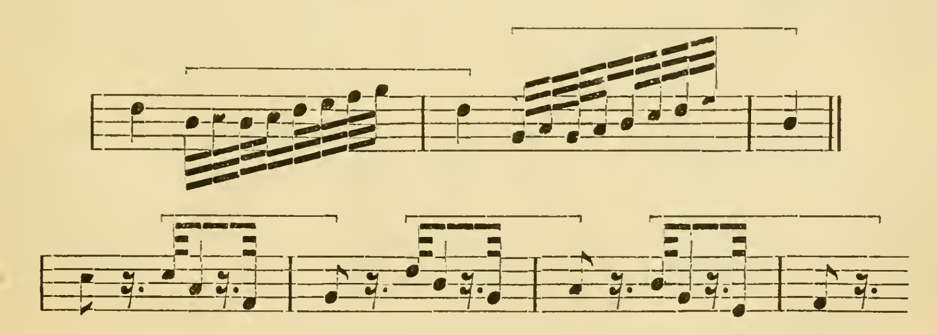


und weiter



Ist nicht auch hier eins die Nachbildung des anderen? weshalb sträubt sich der praktische Kompositionslehrer dagegen, gleich von Hause aus statt der Abteilung von Taktstrich zu Taktstrich vielmehr die wahren rhythmischen Motive zum Ausgang zu nehmen?



Allerdings würde man dann die Nachahmungen anstatt wie oben lieber in folgender oder einer ähnlichen Weise machen wollen:



d. h. als *Hauptunterschied wird sich herausstellen, dafs nun der Schritt über den Taktstrich hinweg auch mit genau nachgeahmt wird; in Wegfall kommt da-*
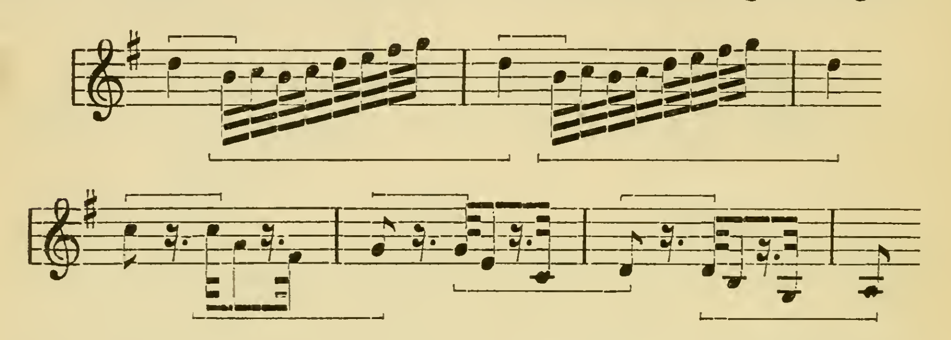
gegen die Übereinstimmung der Abstände der Endnoten von den neuen Anfängen.

Wir stehen angesichts dieser Erkenntnis vor den Fragen:

1. Ist es für die thematische Arbeit nötig oder wünschenswert, dafs die Motive in ihrer Ganzheit genau nachgeahmt werden? oder aber
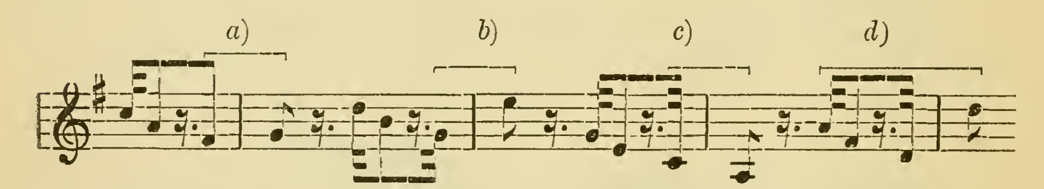
2. Ist es von wesentlicher Bedeutung, dafs das Verbindungsintervall zweier Motive in der Imitation berücksichtigt wird?

Die unbedingte Bejahung der einen Frage schliefst die der anderen aus, wenigstens würde eine Befolgung beider Vorschriften ein Stillstehen, d. h. statt der Imitation die getreue Wiederholung, oder ein starres Fortschreiten in derselben Richtung bedingen:
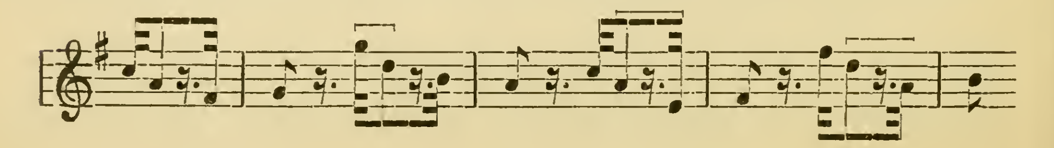


Sehen wir einmal genauer zu, welche Folgen das Abweichen von dem einen oder dem andern der beiden Prinzipe (nicht zu Gunsten des andern, sondern ohne derartige neue Rücksichtnahme) mit sich bringt.

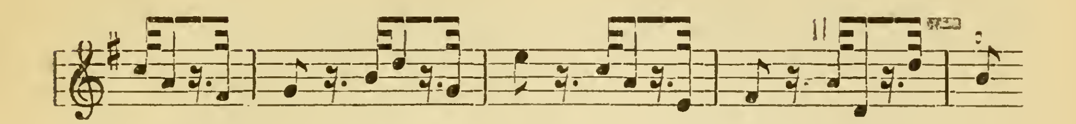
Ahmt man nur den Auftakt genau nach, wahrt sich aber Freiheit für das Intervall, das über den Taktstrich hinübergeht, so ist die Imitation eine sehr freie, die Bewegung nach oben und auch nach unten beliebig gestattende:



(a eine Sekunde hinauf, b eine Sexte hinauf, c eine Terz herunter, d eine Oktave hinauf). Dabei bleibt aber das Motiv selbst wohl erkennbar; freilich wüfste ich aber nicht, in wiefern eine solche Art der Imitation derjenigen vorzuziehen wäre, welche im Auftakt selbst ähnliche Abweichungen einführt, z. B.:
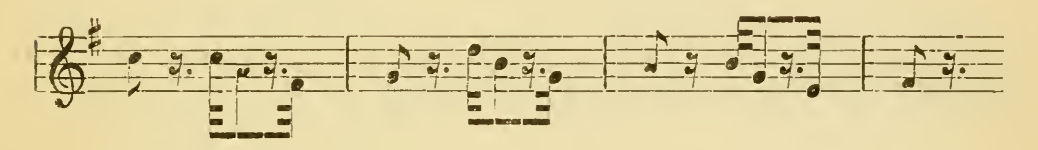


(hier treten wiederholt Quarten für die Terzen des Musters ein). Aber auch die Umkehrung einzelner Schritte läfst das Motiv kenntlich:

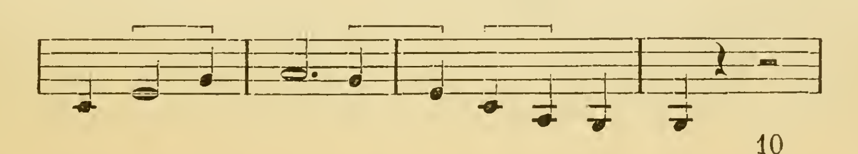


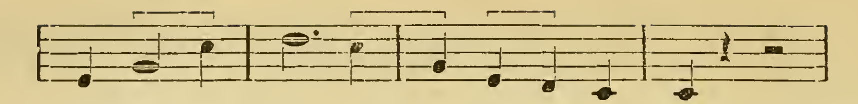
sodafs schliefslich nur noch der Rhythmus übrig bleibt. Es erschliefst sich also auf dem damit betretenen Wege die volle Freiheit und Vielgestaltigkeit der thematischen Verarbeitung, welche die Kompositionsschulen schliefslich doch einstimmig lehren.

Imitieren wir die Motive vollständig, ignorieren aber das Verbindungsintervall bei der Imitation, so ist das Resultat nur eine Lockerung des Zusammenhanges, d. h. die Motive verselbständigen sich:
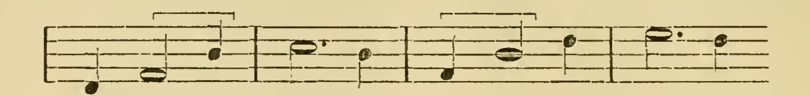


Das geflissentliche Vermeiden der Gleichartigkeit der Verknüpfung erweist sich hier als lästig oder unbequem für die Erfindung; zum mindesten neigt man dazu, alle zwei Takte wieder gleich zu verknüpfen. Der Grund ist einfach genug: man will nicht nur vereinzelte Taktmotive, sondern man sucht, dieselben zu gröfseren Bildungen zusammenzuschliefsen. Dieses Bestreben offenbart sich ganz besonders bei der Verbindung der Motive in den Durchführungs- und Übergangspartien und es ist der direkte Antrieb zur Gangbildung; denn Gänge (Sequenzen) entstehen eben durch strenge Nachahmung der Motive mit Festhaltung des Verbindungsintervalls. Aber auch bei der Themenbildung selbst spielt die Nachahmung zweier zu einem gröfseren Gebilde verwachsenen Motive eine bedeutsame Rolle und wird schliefslich zum direkten Anstofs der Imitation der Art der Verbindung der Motive, wo die Motive selbst nicht mehr streng nachgeahmt werden. Beethoven ahmt in der grofsen Leonoren-Ouvertüre zunächst die ganze aus vier Takten bestehende Anfangsphrase in der höheren Terz mit den Intervallveränderungen nach, welche das Bleiben derselben Harmonie erfordert:
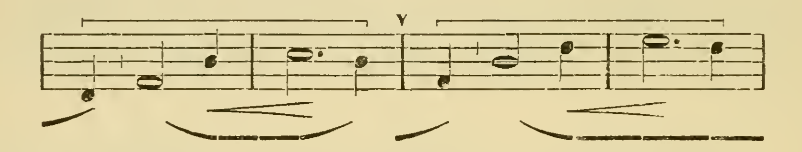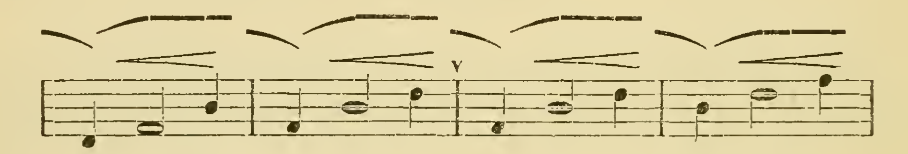




geht dann dazu über, nur die zwei ersten Takte wieder nachzuahmen, ebenfalls mit Zulassung einiger Erweiterungen:



wobei zu beachten ist, dafs das nachgeahmte Stück aus dem schweren Takt über den leichten in den nächsten schweren hinüberstrebt, denselben aber nicht erreicht:



welches wiederholte Ansetzen bei den nunmehr folgenden nur eintaktigen Imitationen noch mehr hervortritt:
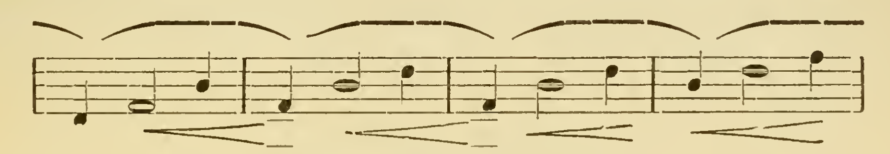


d. h. hier haben wir eigentlich gar nicht mehr die Nachahmung von Motiven, sondern nur noch die von Motivansätzen! Das Hinüberstreben von einem Schwerpunkt zum andern und nicht der glatte Verlauf des ganzen Motivs ist nachgeahmt; die einander ähnlichen Stücke sind daher in der That nicht ganze Motive, sondern Teile verschiedener Motive, Ende des einen und Anfang eines zweiten. Das Ende des ersten scheint aber nur dazu da, den neuen Beginn des zweiten deutlich zu machen.

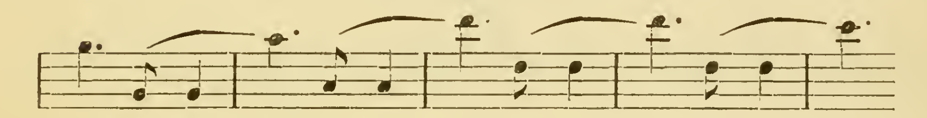
Ganz ebenso liegen die Verhältnisse im Scherzo der Neunten; das scheinbare Motiv ist immer nur wieder Ansatz mit der schweren Note, um den Ansprung der beiden leichten verständlich zu machen. In ähnlicher Weise sind fast alle in der Litteratur vorkommenden scheinbar fortgesetzt volltaktigen Motivbildungen zu verstehen. Ohne Frage kann gerade durch die Art des Ansetzens des Auftaktes an die Schwerpunktnote eine besondere Wirkung bedingt sein, so in der Leonoren-Ouvertüre durch die legato angesetzten, nach oben ausholenden Terzen (bezw. Quarten), welche Leonorens angstvolles Sehnen und Suchen ins Herz des Hörers hinübertragen, so in der Neunten die entschlossenen

Ansätze in der tieferen Oktave (die dem Thema gemäfs aufwärts in die Quarte fortschreiten wollen).
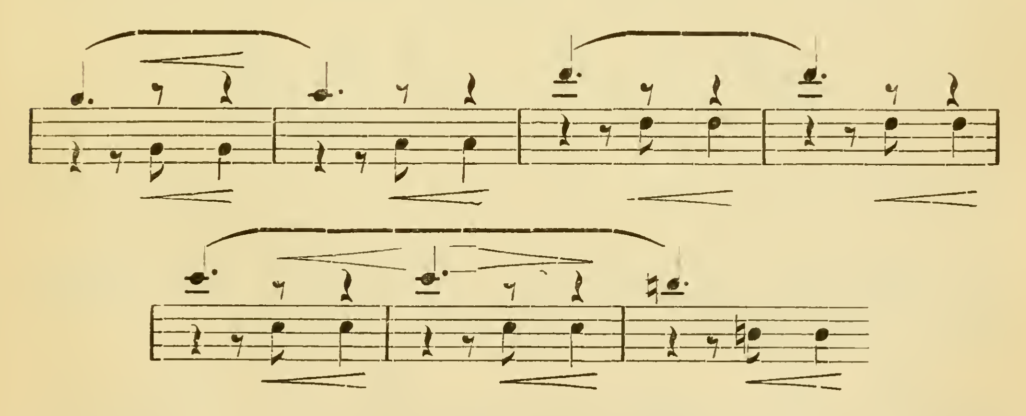
Bei weitem in der Mehrzahl der Fälle liegen aber solche Komplikationen gar nicht vor, sondern es wird einfach falsch gelesen; so ist z. B. im 1. Satze der A-dur-Symphonie von Beethoven das Hauptmotiv nicht sondern | und nur wenige Takte erfordern eine der obigen entsprechende Auffassung (Ansetzen des Schwerpunkts, um den Ansprung des Auftaktes leichtverständlich zu machen). Grundfalsch würde freilich eine einfache Umwandlung solcher scheinbar kompleten volltaktigen Motive in komplete auftaktige sein, also:



und
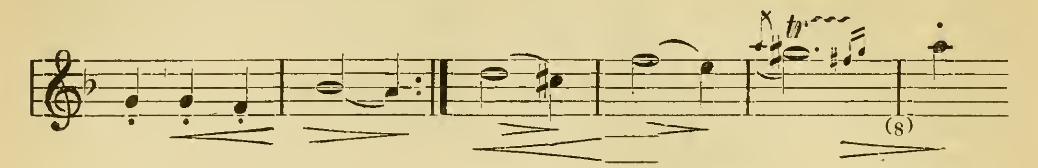


Das wäre ein gänzlich unberechtigtes Ineinanderziehen von Themengliedern, die der Komponist bei der Konzeption entschieden getrennt empfand. Übrigens ist gerade bei dem letzten Beispiele frappant hervortretend, wie solche erneute Ansätze zugleich in höherer Einheit verschmelzen können; eigentlich müssen wir verstehen:
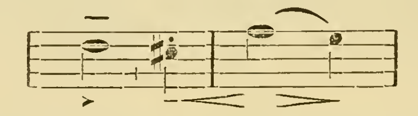


d. h. nicht der untere Ton des Oktavenintervalls, sondern der obere schreitet zur nächsten Schwerpunktsnote fort, so dafs stimmige Brechung vorliegt. Ähnlich im andern Falle (Leonoren-Ouvertüre), wo auch die Schwerpunktnoten selbst ansteigend gedacht sind, so dafs die Synkopenauftakte von immer höheren Tönen aus aufstreben.
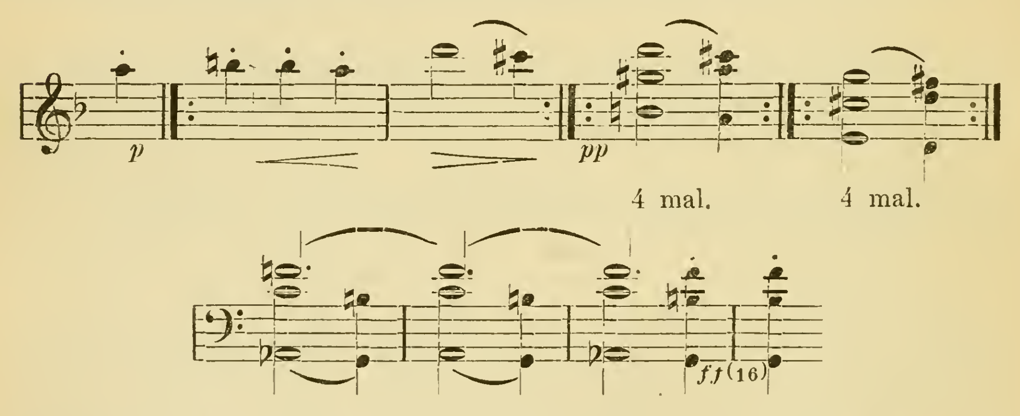
Es giebt allerdings einzelne Fälle, wo eine Anzahl wirklich volltaktiger Motive einander folgen, nämlich, wenn eine weibliche Endung mehrfach repetiert und nachgeahmt wird, wie im Scherzo der A-dur-Symphonie:
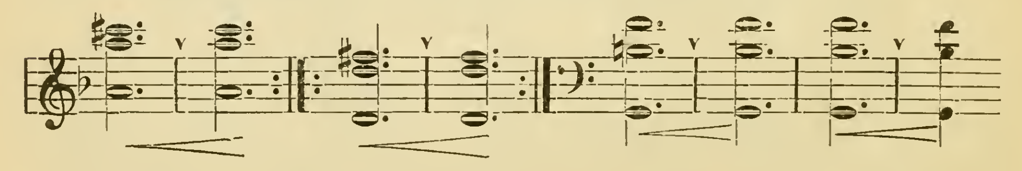


Hier ist der 5. Takt (der leichte) zwar ideell Auftakt zum 6. (schweren); aber dadurch, dafs er den 4. nachahmt, wird er selbst wieder als weibliche Endung verstanden und tritt damit selbständiger neben den sechsten. Aber wenn man auch hier noch allenfalls lesen könnte



so ist diese Möglichkeit gänzlich ausgeschlossen, bei den weiterhin kommenden Nachahmungen der weiblichen Endung:



Natürlich verwachsen auch hier je zwei und zwei Takte, ja je vier und vier, da ihrer zwei erst einen wirklichen Takt geben (die 𝅗𝅥. sind Zählzeiten); dabei bleibt aber die Bedeutung der weiblichen Endung unberührt, d. h. die Motive sind eigentlich:

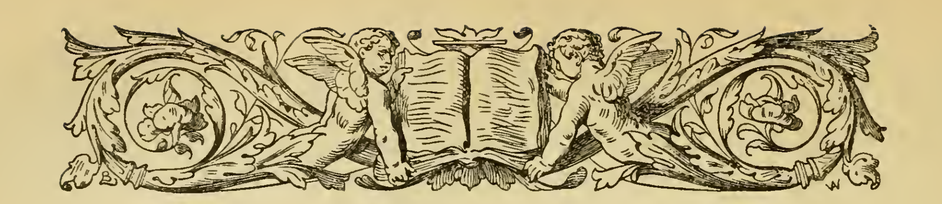


mit Vorhalten in mehreren Stimmen.

Unsere kleine Untersuchung hat, denke ich, gezeigt, dafs es einen Widerspruch zwischen den Motiven der rhythmischen Theorie

und denen der praktischen Kompositionslehre nicht giebt, dafs man aber nicht vergessen darf, dafs auch die Art der Verknüpfung der Motive, wir wollen sie kurz den Ansatz nennen, für die thematische Arbeit ein hervortretender Gegenstand der Nachahmung werden kann und dafs gelegentlich vorübergehend an Stelle des wirklichen Herauswachsens, das Herausstreben treten kann, indem sich an schwere Noten, die eigentlich Motiv-Enden sind, nur die Auftaktteile neuer Motive ansetzen, an Stelle von deren Schwerpunktnoten Fortschreitungen der vorausgehenden Schwerpunktnoten treten. Dafs das Vorkommen solcher Fälle aber nicht berechtigt, darum summarisch die Identifikation von Takt und Motiv für „praktisch begründet“ zu erachten, das war's, was ich hier sagen wollte.





Die Phrasierungsbezeichnung als dauernder Bestandteil der Notenschrift der Zukunft.*)
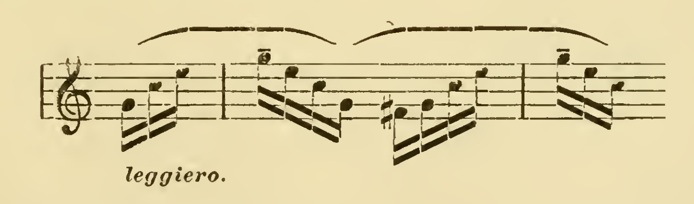
Mancherlei Erwägungen, die ich im Folgenden zum Ausdruck bringen werde, lassen es mir als unvermeidlich erscheinen, die Bezeichnung der Phrasierung, wie ich sie in meinen Phrasierungsausgaben durchgeführt, in einer Weise zu modifizieren, welche ihre Anwendung in gleicher oder doch fast ganz gleicher Gestalt für die Orchesterinstrumente ermöglicht, in der sie zugleich von der bisher üblichen Bezeichnungsweise nicht so stark abweicht, wie in der bisher von mir angewandten Form. Nicht, als ob ich die damit angebahnte Reform abschwächen wollte — ich glaube überzeugt sein zu dürfen, dafs man mir nicht zutraut, ich wolle den Rückzug antreten und Kompromisse schliefsen! Das will ich in der That nicht, hoffe im Gegenteil, noch meinen Teil zum weiteren Ausbau der Phrasierungslehre beitragen zu können und auch ferner an der Aufdeckung des Wesens der musikalischen Formbildung wacker mitzuarbeiten; aber ich kann mich doch der Einsicht nicht verschliefsen, dafs die minutiöse Durchführung der Phrasierungsbezeichnung in meiner bisherigen Weise sowohl vom Komponisten eine etwas allzumühselige Schreibarbeit, als vom Spieler eine recht grofse Lesearbeit verlangt: diese Mühen etwas zu verkleinern, diese Lasten zu erleichtern, erscheint mir thatsächlich wünschenswert!

---

*) Musikalisches Wochenblatt 1888 No. 27—29. Der in diesem Artikel und gleichzeitig in einer Anzahl damals erschienener Phrasierungsausgaben gemachte Versuch, die Bezeichnung dadurch zu vereinfachen, dafs der Phrasenbogen fehlt, wo nicht legato gespielt werden soll, hat sich als unzweckmäfsig erwiesen. Immerhin beansprucht auch diese Phase der Geschichte der Phrasierung Interesse.

Seit der Aufdeckung des Wesens des schweren (schlufsfähigen, Symmetrie abschliefsenden) Taktes und der sich daraus ergebenden Lehre von der Umdeutung schwerer Takte zu leichten resp. der Elision des leichten Taktes und der sonstigen Abweichungen vom schlichten symmetrischen Themenaufbau, hat die Phrasierungslehre thatsächlich ein ganz anderes Aussehen bekommen. Man vergleiche nur meine Ausgabe der Sonatinen Clementis und Häfslers und der Inventionen Bachs mit der der Sonaten Mozarts, um das schnell einzusehen. In meiner „Modulationslehre“, sowie in dem Anhang der Broschüre „Das Konservatorium der Musik zu Hamburg“ habe ich in der neuen Richtung bereits einen weiteren Schritt vorwärts gethan, bin aber auch dabei nicht stehen geblieben, sondern habe im lebendigen Unterricht die Lehre von der Periodenbildung wesentlich fortentwickelt. A. J. Christiani weist in seinem 1886 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Buche „Das Verständnis im Klavierspiel“ S. 84 ff. mit Recht auf die hohe Bedeutung des Periodisierens, d. h. der richtigen Bestimmung der Periode und ihrer Gliederung hin; leider reicht sein rhythmisches Verständnis nicht aus, diese schwierige Aufgabe zu lösen, indes — er hat sich wenigstens redlich Mühe darum gegeben. Ich stehe jetzt auf dem Punkte, dafs ich die Erkenntnis der Rangordnung des Taktes in der Periode für das Allerwichtigste der Analyse halte. Weiter unten folgen einige Beispiele, welche dies begründen mögen.
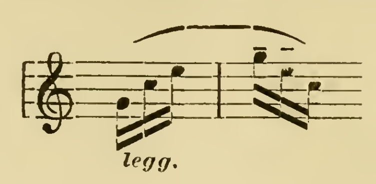
Das Lästigste in meiner bisherigen Phrasierungsbezeichnung ist der Zwang, jede vom strengen Legato abweichende Artikulationsweise entweder durch Punkte oder Strichpunkte (-̣) über den einzelnen Tönen oder aber durch Wortvorschrift (non legato, leggiero. mezzolegato) anzuzeigen. Der letztere an sich nicht eben zu umständliche Ausweg wird aber ungangbar, sobald in einer längeren nicht gebunden zu spielenden Stelle (z. B. bei Arpeggienfigurationen) einzelne Bindungen gefordert werden sollen; zwar ist mein Tenutostrich (-) das dafür zu Gebote stehende Zeichen des vollen Aushaltens, das auch, wo es sich immer nur um Einen schwereren Ton handelt, gute Dienste thut, z. B:
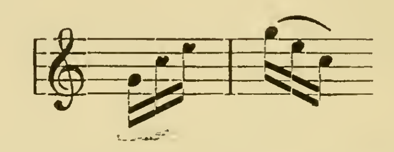


für die alte Schreibweise:
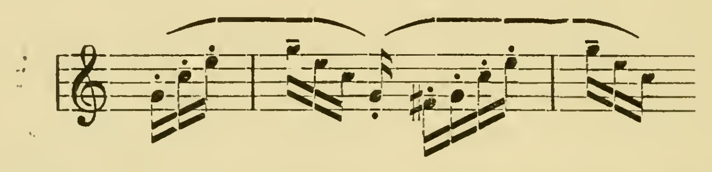


Will ich dagegen auch noch die dritte Note legato angeschlossen haben, so erweist sich thatsächlich die Anwendung des Tenutostriches als unthunlich, weil unwillkürlich das Zeichen den Spieler verleitet, der Note einen Druck zu geben, den sie nicht haben soll:



für das alte:



In allen solchen Fällen habe ich deshalb wohlweislich die Anwendung des Tenutostriches stets vermieden, die abkürzende Wortvorschrift nicht angewendet, sondern vielmehr über die nicht zu bindenden Töne Punkte gesetzt:



Hier soll also der Tenutostrich den Wiedereintritt des legato anzeigen, und daſs die dritte Note nicht mehr an die vierte zu binden ist, zeigen die getrennten Bögen an. Diese Bezeichnungsweise ist ganz gewiſs nicht miſszuverstehen, aber sie ist zu kompliziert; sie ist für den Schüler, welcher ein so bezeichnetes Werk s t u d i e r e n will, gut (er kann sich ja Zeit nehmen, alles hübsch durchzudenken), aber für den, der es vom Blatt spielen will, doch vielleicht nicht genügend direkt anschaulich, vor allem aber für den Komponisten, der ein neues Werk so bezeichnen will, recht umständlich. Und darum gebe ich sie auf.
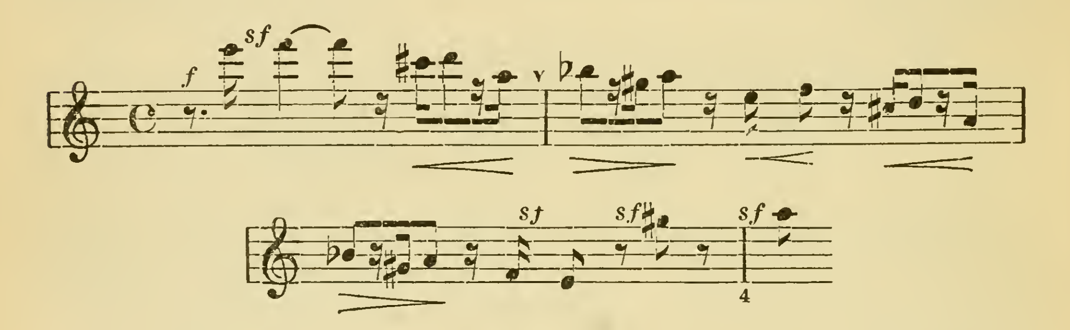
Daſs meine Bezeichnungsweise solche Übelstände hatte, war mir von Anfang an klar; man darf aber nicht vergessen, daſs es mir bei meinen Reformbestrebungen weniger um eine schärfere Bezeichnung der A r t i k u l a t i o n (d. h. des Bindens und Absetzens oder Abstoſsens), als vielmehr um eine unzweideutige Darlegung der P h r a s i e r u n g, d. h. der motivischen (Sinn-)Gliederung zu thun war. Leider hat man beide Begriffe lange Zeit durcheinander geworfen, was das Verständnis meiner Intentionen ganz bedeutend erschwerte. Als ich die erste Phrasierungsausgabe veröffentlichte, waren die Leute, welche die prinzipielle Bedeutung des Auftakts erkannten, noch rar, und ich muſste vor allen Dingen streben, die

Idee der Möglichkeit fortgesetzter volltaktigen Motivbildung aus dem Allgemeinbewufstsein zu vertilgen. Das ist mir in den vier Jahren seit Veröffentlichung der „Musikalischen Dynamik und Agogik“ in erfreulichem Mafse gelungen und auch die etwas überreichliche Verwendung der Lesezeichen, welche den Kampf gegen die anbetonte Lesemanier im Kleinen zu führen hatten, ist heute nicht mehr in gleichem Umfange nötig, wenn es auch gewifs allzu sanguinisch wäre, anzunehmen, die Auffassung der Rhythmen wäre bereits soweit ins rechte Geleis gebracht, dafs man nun ohne Gefahr von jeder Bekämpfung der alten Fehler absehen könnte. Dieselben Übelstände der Notenschrift, welche in den letzten 150 Jahren zur Verrottung des rhythmischen Verständnisses geführt haben, würden unzweifelhaft auch für die Zukunft eine solche wieder bedingen. Darum müssen wir Sorge tragen, dafs diese schlimmsten Fehler der Notenschrift definitiv ausgemerzt werden, d. h. also, dafs niemand mehr ganztaktige und halbtaktige Legatobögen schreibt; aufser wo dieselben einmal zufällig mit der Phrasierung harmonieren; daneben ist aber besonders das Brechen der Balken reichlicher als bisher als Zeichen der rhythmischen Gliederung auszunutzen.

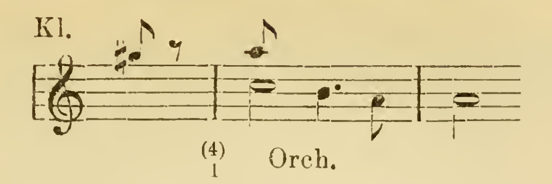
Die Geiger können den Strichbogen nicht entbehren, darüber herrscht Einhelligkeit der Meinung; wenn aber die Geiger ohne Phrasenbögen auskommen können oder — auskommen müssen, so können und müssen es die Klavierspieler auch. Mit anderen Worten: die von mir beschlossene Veränderung meiner Phrasierungsbezeichnung besteht in der B e l a s s u n g d e s B o g e n s a l s Z e i c h e n f ü r d a s L e g a t o s p i e l. Ich verzichte also vor allem auf den Bogen, wo nicht legato gespielt werden soll, wodurch die Möglichkeit gewonnen wird, dem Fehlen jeder Bezeichnung die Bedeutung des Non legato zu lassen und das Portato wieder durch Punkte unterm Bogen anzueignen. Der Strichpunkt (-̣) kann also wieder die Bedeutung des etwas breiteren, gedrückten Portato bekommen und aufserhalb des Bogens bleiben Punkte (. . .) und Keile (' ' ') als unterschiedene Bezeichnungen des leichten und scharfen Staccato. Somit haben wir für den Aufweis der Sinngliederung zunächst nur die Balkenbrechung, die einfachen und doppelten Lesezeichen (aber in beschränkterer Anwendung) und die korrekte Stellung der Crescendo- und Diminuendozeichen. Wieweit damit allein schon zu kommen ist, kann man aus meiner Analyse des ersten Satzes der C-moll-Symphonie Beethovens in der „N. Z. f. Musik“ ersehen. Nun hindert ja aber nichts, den Legatobogen nach Möglichkeit im Sinne der Phrasierungsbezeichnung zu benutzen, besonders wenn man die Forderung des Legato-Fortganges durch Zusammenlaufen der Bögen in eine Spitze beibehält (wie solches schon die Cottasche Klassikerausgabe gethan). Auch das Zeichen der abbrechenden Phrase (//) lässt sich (nach Legato am Bogen ⌒//, sonst

ohne denselben) auch weiterhin verwerten, und selbst die Bezeichnung der Doppelphrasierung durch ⌐ wäre auch aufserhalb des Legato nichts Arges. Dazu kommen nun endlich noch die Zeichen für das Taktgewicht, also die korrekte Stellung der Taktstriche, die Bezeichnung der schweren Takte durch ᵛ überm Taktstrich (in einfachen Fällen nur zu Anfang) und der Umdeutungen, sowie eventuell — besonders bei Schulausgaben — die Klarlegung der Perioden durch Anzeigung der im höheren Grade schlufsfähigen Werte (4., 8. Takt) resp. deren Umdeutung durch Zahlen unterm Taktstrich. Da praktische Beispiele immer am schnellsten überzeugen, gebe ich einige Proben dieser vereinfachten Phrasierungsbezeichnung, in der Hoffnung, damit nicht nur meinen Freunden heimliche letzte Bedenken zu beschwichtigen, sondern auch meine Gegner, die schlimmsten Pedanten, zum Schweigen zu bringen.
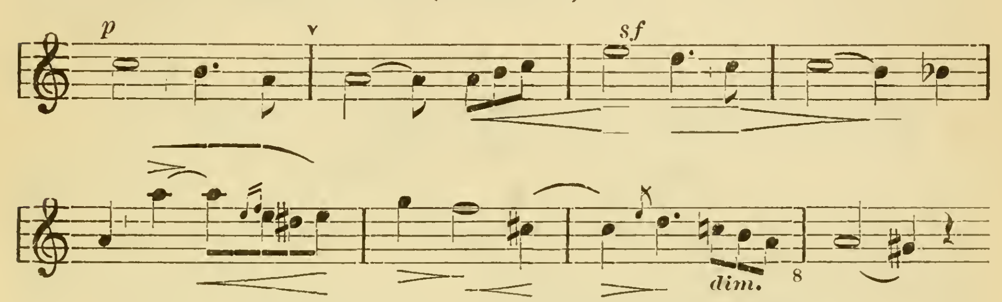
Die hervorspringendsten Motive des Schumannschen Amoll-Konzertes mögen zunächst Revue passieren; aus Rücksicht auf die Kostspieligkeit des Notensatzes genüge es, die Melodie zu notieren:
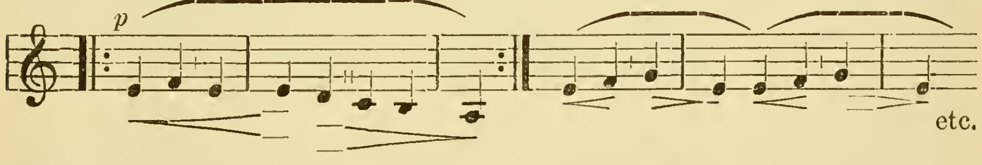


Hier ist ohne Phrasenbögen ebensoviel gesagt, als mit Phrasenbögen gesagt werden könnte; Lesezeichen waren nicht nötig, da die Gliederung durch Balkenbrechung angezeigt werden konnte. Der zweite Takt ist wohl der schwere, d. h. antwortet dem nur durch das Orchester markierten ersten Taktanfange. Wollte man aber den ersten schweren Schlag als aufserhalb der Symmetrie stehend ansehen, so dafs der gleichgebildete dritte Takt dem zweiten antwortete, so würden die letzten vier Accorde des Klaviersolo eine eintaktige Schlufsbestätigung vorstellen. Jedenfalls wird das Ende des Klaviersolo als auf einen schweren (schlufskräftigen) Takt fallend, der gleichzeitige Anfang des Hauptthemas dagegen im Orchester als auf einen leichten Takt fallend anzusehen sein, d. h. wir haben Doppelphrasierung, die wir durch ⌐ über der ersten Note des 4. Taktes oder durch das geklammerte Zeichen des schweren Taktes über dem Taktstrich ([ᵛ]) oder — noch besser — durch eine geklammerte 4 mit untergeschriebener 1 unterm Taktstrich anzeigen könnten:
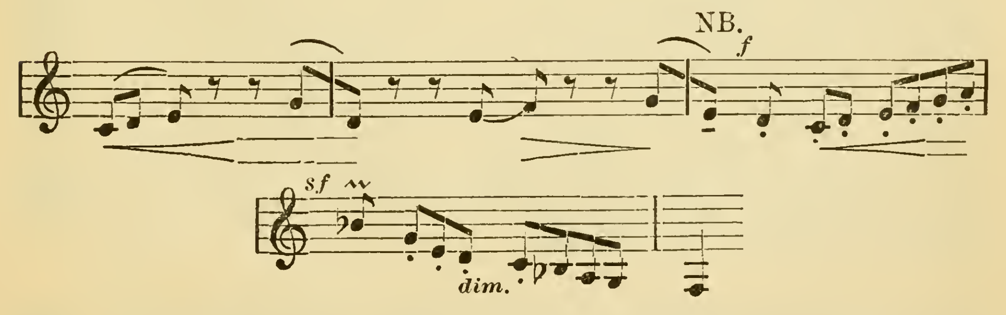


d. h. der vierte Takt wird erster der neuen Periode. Indes diese Umdeutung ist so wenig mifszuverstehen, dafs diese Bezeichnung auch ohne Schaden ganz fehlen kann. Das Thema selbst würde so zu schreiben sein (Orchester):



Die dem letzten Taktstrich untergeschriebene 8 zeigt an, dafs der Aufbau mit dem Halbschlusse bis zum 8. Takte gelangt; die folgenden gleichgebildeten 8 Takte des Klaviers antworten jenen und schliefsen die Periode auf dem 16. Takt mit Ganzschlufs ab. Die nächste Stelle ist von Schumann mit den vorzüglichsten Phrasenbögen (natürlich zugleich Legatobögen) versehen; nur betreffs der Stellung der Taktstriche habe ich Bedenken, da durch 34 Takte alle Schlüsse auf die Taktmitte fallen. Ich würde also (nur die Melodie herausgezogen) lieber so schreiben:
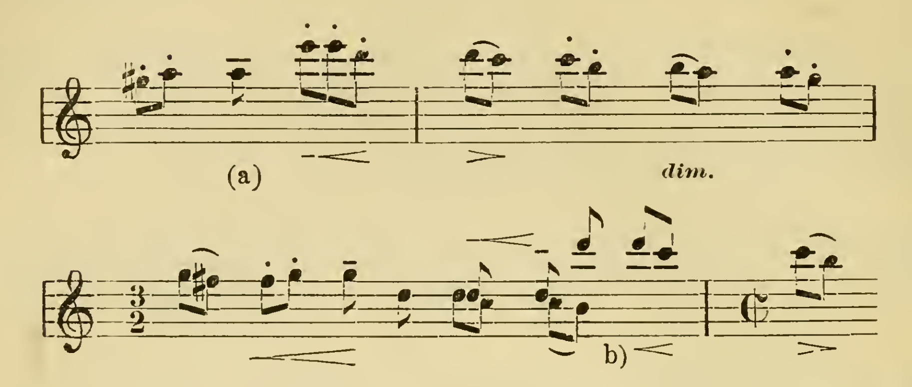


bis zu:
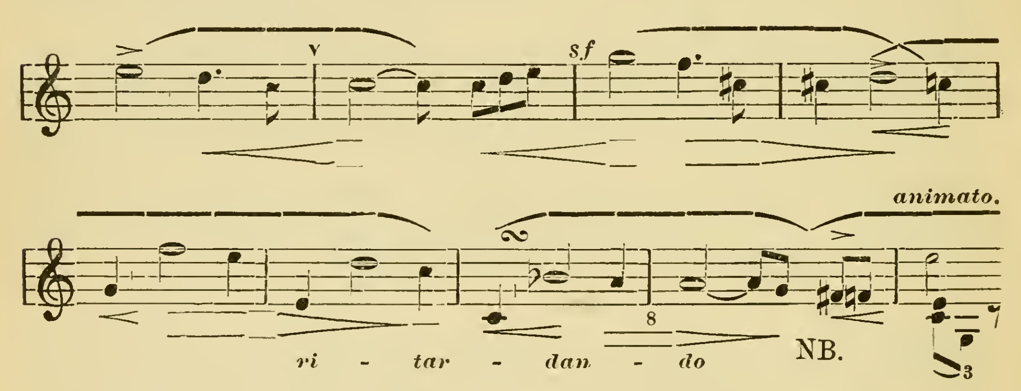


Hier habe ich bei NB. aufser der von Schumann nicht gemachten Balkenbrechung den Legato-Anschlufs der ersten Staccatonote *d* an das *e* durch den Tenutostrich unter letzterem angezeigt, was in
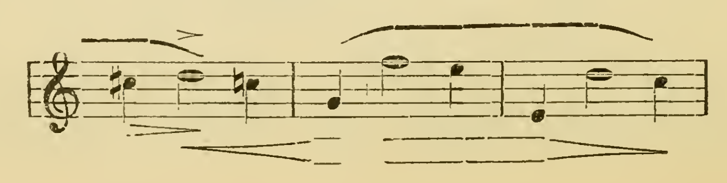
Fällen wie diesem sich sehr empfehlen dürfte. Die Stelle, wo die Taktstriche wieder umsetzen, so dafs sie für längere Zeit korrekt stehen, ist, wie leicht zu vermuten, die, wo die Engführungen beginnen (b):
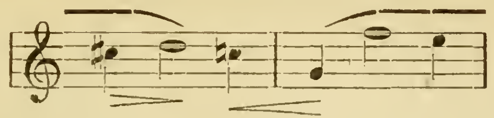


Auch hier zeigt sich bei (a) ein Fall, wo der Tenutostrich dem Legatobogen entschieden vorzuziehen ist. Die wenige Takte später folgende Fassung des Hauptthemas in C dur ist wiederum für unsere Reformfrage von Interesse:



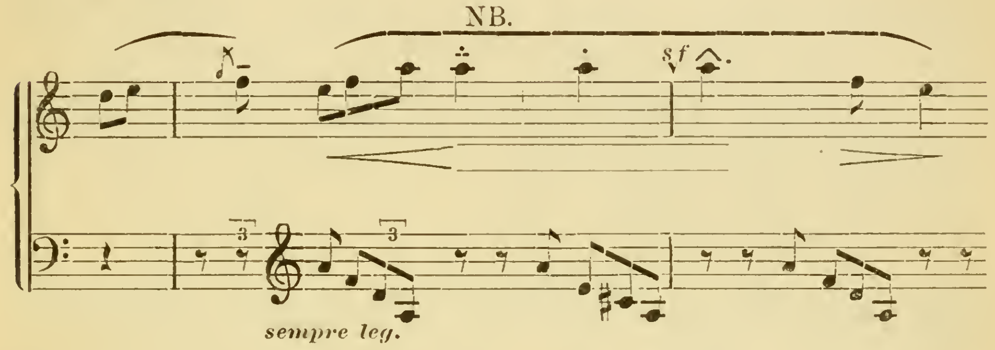
Bei NB. zeigt die Bogenspitze die Scheide an zwischen dem Ende des Vorigen und dem Anfang des Folgenden (fis—f als überleitende Töne, Lussy's ‚Notes de soudure'. Im vierten Takt ist *d* doppelt phrasiert als Vorhaltslösung von *cis* und Anfangsnote des folgenden Motivs; die dreifache Aufdeckung dieses Umstandes durch die übereinander ragenden ><, die sich kreuzenden Bögen und das Accentzeichen ist vielleicht etwas luxuriös, jedenfalls sehr deutlich. In der Originalbezeichnung ist übrigens gerade für *d c* Legatoanschlufs nicht gefordert; will man das für besondere Absicht Schumanns halten, so schreibt man besser:



wenn man nicht gar das *d* nur als weibliche Endung ansehen und gar nicht accentuieren will, was natürlich das einfachste Notenbild giebt:
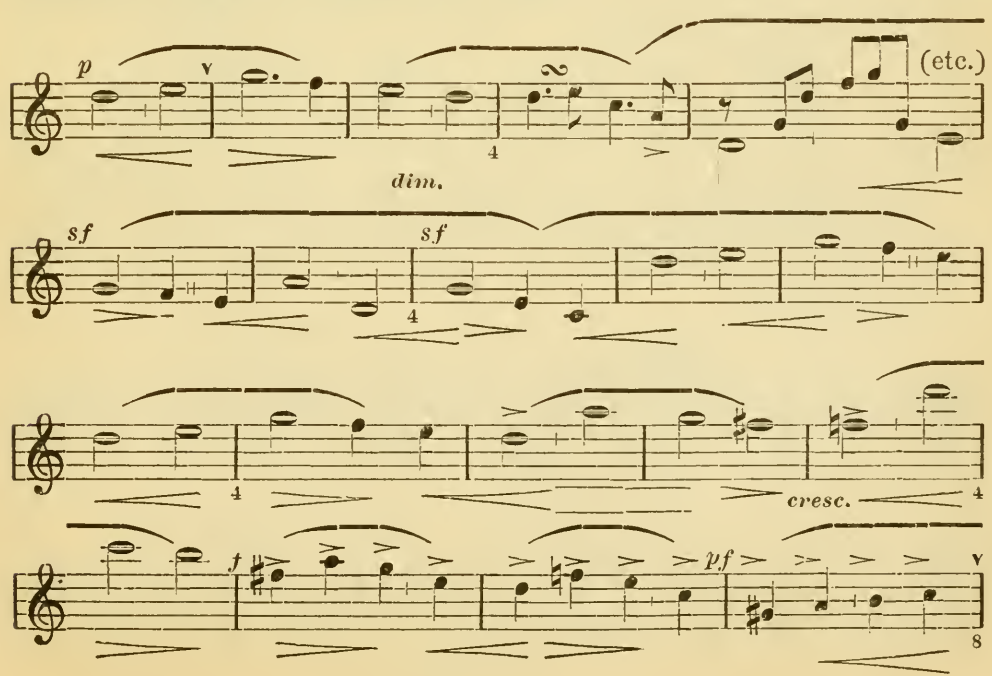


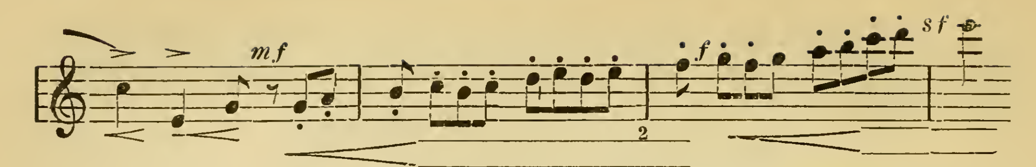
Wir sehen, es geht ohne Phrasenbogen recht gut; ja wir können sogar hie und da noch die Originalschreibweise vereinfachen, wenn wir bei Stellen mit reicher Accordfiguration die Wortvorschrift sempre legato statt der vielen kleinen Einzelbögen anwenden, z. B. bei der Stelle:



Auch gegen die hier bei NB. von mir gemachte Unterscheidung von ∸ und · unterm Bogen wird niemand etwas einzuwenden haben.
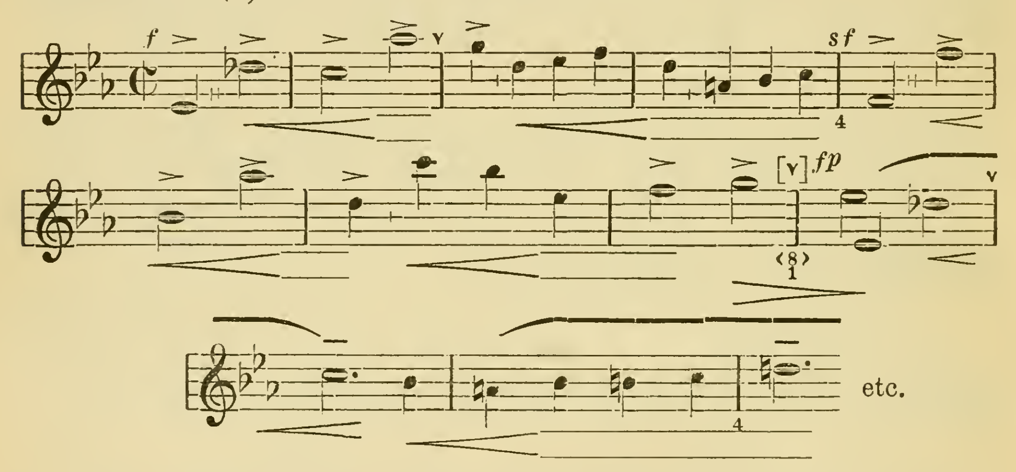
Als weiteres Beispiel zur Illustration der Anwendung der Taktzahlen behufs Charakteristik der Phrasierung im grofsen diene die wenig später anschliefsende Stelle:
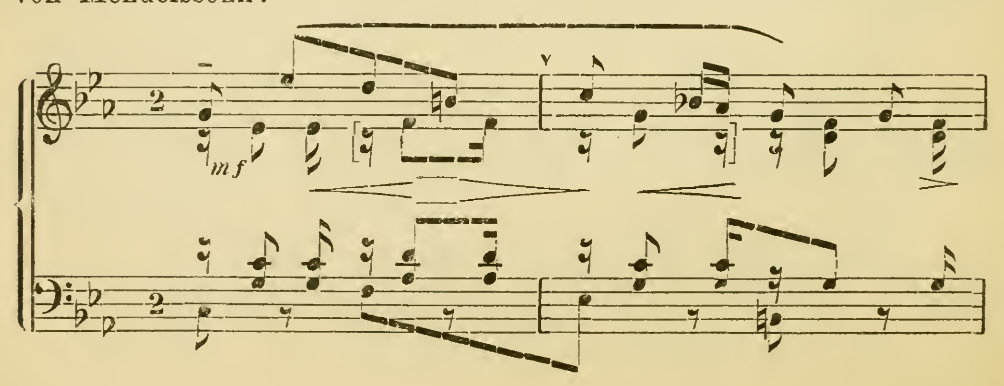




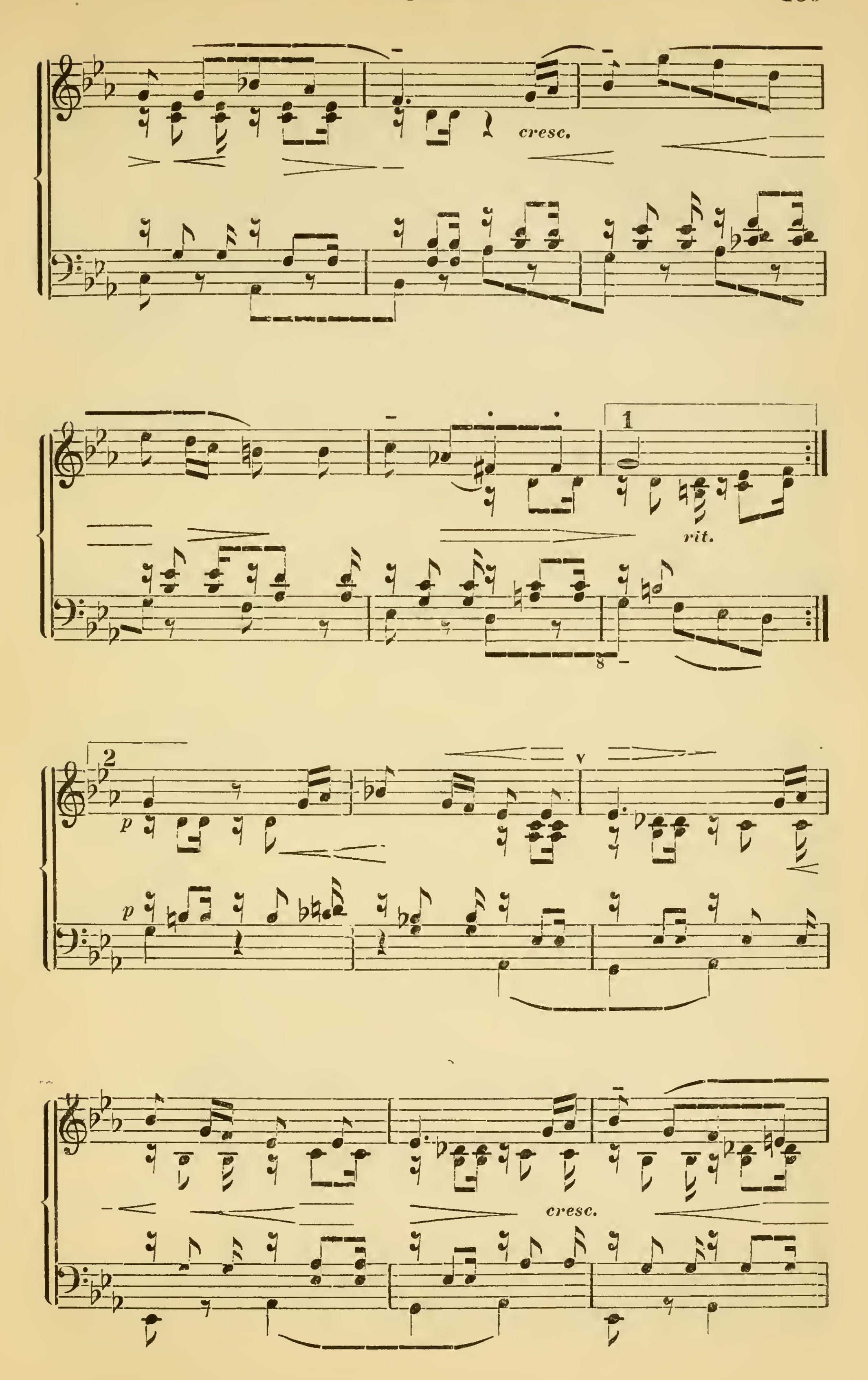
d. h. wir haben zunächst drei viertaktige Bildungen, die nicht eigentlich in das Verhältnis von Vorder- und Nachsatz treten, sondern mehr lose an einander gereiht sind; erst die mit der vierten Gruppe beginnende Modulation zwingt zu festerem Zusammenfassen, so dafs wir bis zur Rückkehr nach C-dur mit dem Halbschlufs $\begin{matrix}6 & 5\\ 4 & 3\\ g & \end{matrix}$ eine achttaktige Bildung gewinnen; der noch folgende Staccato-Anlauf steigert zunächst zum zweiten Takt und läuft dann mit einem verstärkten dritten (Einzeltakt, più forte) in das Orchester-Tutti hinein.
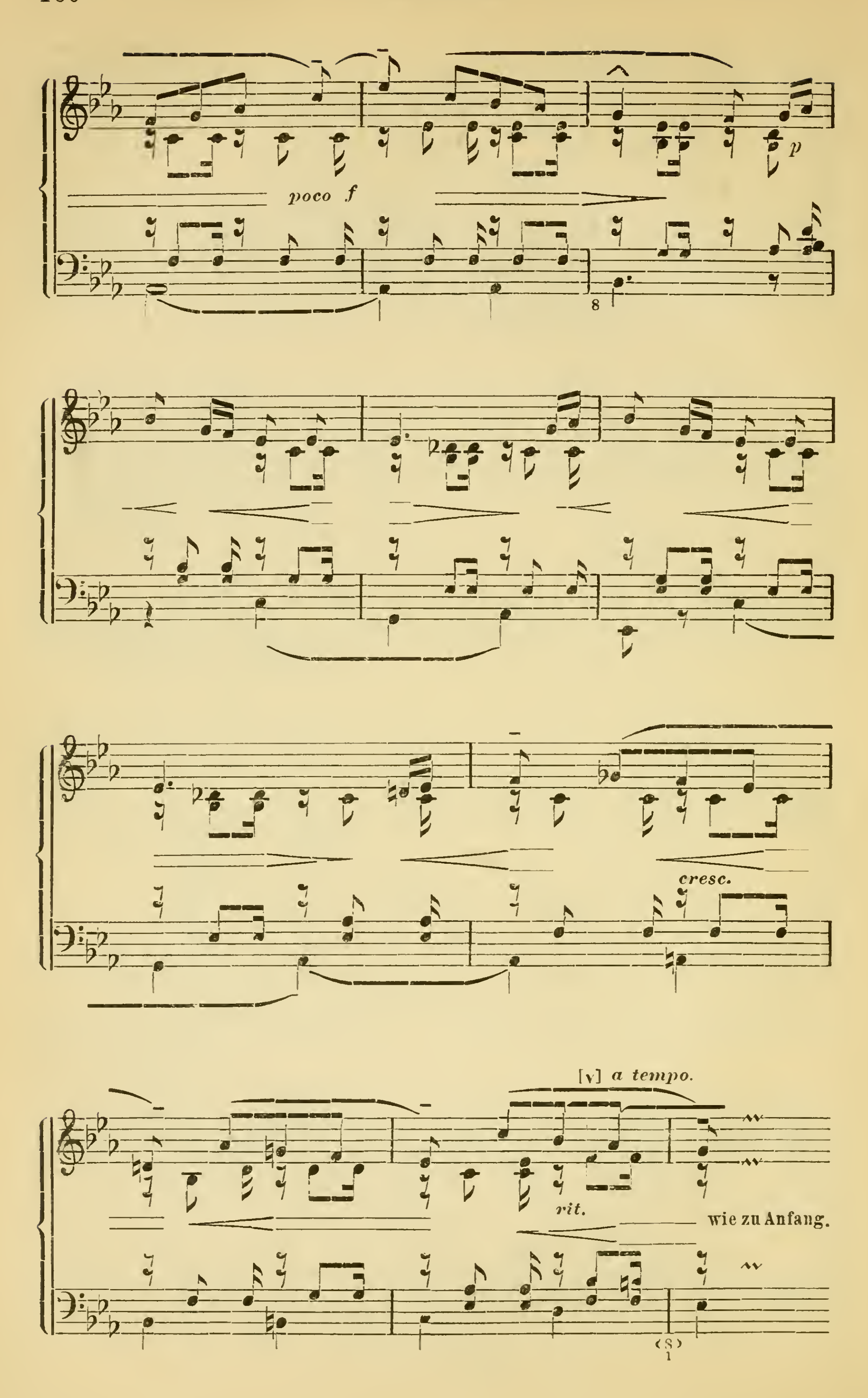
Der Anfang des Quintetts von Schumann baut sich zunächst grofsartig in viertaktigen Anläufen auf, mit Beginn auf einem Takt vom Range eines vierten oder gar achten, deutet aber den abschliefsenden (8) Takt zum ersten um:



Um schliefslich ein vollständiges anschauliches Bild zu geben, wie meine Klavier-Phrasierungsbezeichnung von nun ab aussehen wird, folge hier ein Teil des 14. Liedes ohne Worte (Op. 38, II) von Mendelssohn:




cresc.
1
rit.
8
2
p
p
cresc.


poco f
p
cresc.
[v] a tempo.
rit.
wie zu Anfang.

Die Übertragung dieses Systems der Bezeichnung auf die Orchesterinstrumente bedarf keiner weiteren Erläuterung; da der Bogen frei geworden ist, so kann alles beim Alten bleiben bis auf die Vermehrung der Balkenbrechungen resp. Balkenzusammenziehungen (vergl. das letzte Beispiel), die Vermehrung und korrektere Stellung der < und > und Einfügung der Lesezeichen, wo die Balken nicht zur Verfügung stehen. Allein es wird doch nach Erkenntnis des rhythmischen Sachverhaltes hie und da sich auch manche Andersbegrenzung besonders der Strichbögen als wünschenswert erweisen. Soviel steht fest, dafs die Frage der Phrasierungsbezeichnung nicht eher wieder zur Ruhe kommen wird, als bis ihre Lösung für alle Instrumente durchgeführt ist.





Die Vollendung der Phrasierungsbezeichnung.

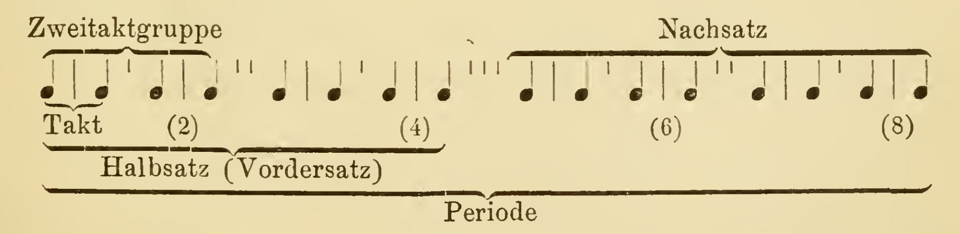
Die Phrasierungsbezeichnung hat seit dem Erscheinen meiner „Vergleichenden Klavierschule“ und der „Klaviersonaten Mozarts“ (1883) sich innerlich und äufserlich so sehr verändert und wie ich hoffe fortentwickelt, dafs ich nun, wo ich dieselbe — wenigstens nach meiner festen Überzeugung — zu einem bestimmten Abschlusse gebracht habe, die Notwendigkeit einsehe, die zur Anwendung kommenden Zeichen einmal kurz zusammenzustellen und kurz und bündig zu erklären. Nicht als ob die Zeichen durchaus einer Erläuterung bedürften — von Anfang an habe ich das Ziel verfolgt, die Bezeichnung direkt anschaulich zu machen, und ich denke, das ist mir einigermafsen gelungen; also nicht für den Unbefangenen, der meine Ausgabe in die Hand nimmt, um aus ihr zu studieren, sondern für den Skeptiker, der sie mit andern Ausgaben vergleicht und Rechenschaft über meine Abweichungen von der herkömmlichen Bezeichnungsweise verlangt, werde ich einige orientierende Bemerkungen geben. Da meine Ausgaben zugleich für den Schulgebrauch bestimmt sind, so enthalten sie in der Bezeichnung mancherlei, was nicht unbedingt zur Phrasierungsbezeichnung gehört (Fingersatz, detaillierte Artikulations- und Vortragsbezeichnung); ich bitte beides wohl auseinanderzuhalten, wenn ich auch nicht leugnen kann, dafs mein Fingersatz und meine Vortragsbezeichnung in innigem Konnex mit der Phrasierungsbezeichnung stehen: aber gerade, weil sie sich aus derselben mit ziemlicher Notwendigkeit ergeben, könnte ihre Beifügung von einem höheren als dem Schulstandpunkte aus entbehrlich scheinen. Es steht jedenfalls nichts im Wege, dafs Komponisten, welche die verbesserte Sinnbezeichnung adoptieren, sich dabei auf das

Notwendige beschränken: dann wird man die Erfahrung machen, dafs dieselbe *in keiner Weise überladener zu sein braucht als die alte Bezeichnung!*

1. Periodisierung (Interpunktion).

Als das wichtigste an der Phrasierungsbezeichnung — deren Hauptziel ja die Klarlegung des thematischen Aufbaues, die Aufweisung der Formgliederung ist — mufs die erst im Laufe der Jahre 1889—90 herausgebildete Bezeichnung der Perioden, ihrer Gliederung und ihrer Verknüpfung angesehen werden. Wer die bei Steingräber, C. F. Kahnt, F. Siegel und J. Schuberth & Cie. erschienenen Phrasierungsausgaben mit den bei Simrock erschienenen ersten vergleicht, wird zwar bemerken, dafs durch die ursprüngliche Art der Bezeichnung (nur mit Bogen, Lesezeichen und < >) der heutigen bestens vorgearbeitet ist, dafs die Perioden-Gliederung geahnt ist; z. B. würden, wo dort Bogenkreuzungen oder abbrechende Bögen sind, heute wohl regelmäfsig Zahlen-Umdeutungen auftreten; aber es fehlen dort noch wesentliche Begriffe (schwerer Takt, Anschlufsmotiv, Generalauftakt; s. unten), und es möchte daher eine ergänzende Bezeichnung jener älteren Ausgaben nach neuester Art gröfsere Korrekturen bedingen.

Die Begriffe der Periode und des Halbsatzes sind allgemein geläufige; doch wird man dieselben in meinem Katechismus „Formenlehre“ schärfer präcisiert finden durch Nachweisung der, kleinere oder gröfsere Symmetrien abschliefsenden schweren (schlufsfähigen, schlufskräftigen, schlufstragenden) Werte. Die Kenntlichmachung dieser schweren Werte ist die Aufgabe der *musikalischen Interpunktion*. *Schwer* ist s. v. w. *antwortend*, d. h. ein *zweites*; schwer ist daher der zweite Takt, die zweite Zweitaktgruppe, der zweite Halbsatz und zwar ist der eigentliche Träger des Gewichts immer wieder die schwere (zweite) Zählzeit des schweren Takts. Die schweren Zählzeiten sind durch den *Taktstrich* angezeigt, die schweren Takte durch ihre Ordnungszahlen innerhalb der Periode:



Vollkommen regelmäfsig gebaute Perioden (d. h. mindestens 50 Prozent aller geschriebenen, wenigstens der neueren Zeit) bedürfen keiner Kenntlichmachung des 2., 4. und 8. Takts; der zweite gliedert etwa wie ein Komma in der Schriftsprache, der

vierte wie ein Semikolon, der achte wie ein Punktum. Eine erhöhte Wichtigkeit hat oft der 6. Takt, in welchem gewöhnlich die Periode gipfelt: der 6. Takt entspricht in solchen Fällen dem Kolon der Schriftsprache. Man könnte, wie solches thatsächlich versucht worden ist, die Musik mit , ; : . interpunktieren, wenn auch diese Zeichen nicht recht in die Notenschrift passen; aber leider ist es unmöglich, mit diesen Zeichen gewisse Komplikationen des formalen Aufbaues der Musikstücke auszudrücken, deren Aufweisung gerade das wichtigste ist. Denn *wenn die Perioden immer glatt verliefen, so bedürfte es keiner besonderen Bezeichnung*, sondern es genügte, den Schüler über den Umfang und die Gliederung der Perioden allgemein zu informieren.

Die Abweichungen vom regelmäfsigen Aufbau sind nämlich:

a) *Anfänge mit einer schweren Zeit.*

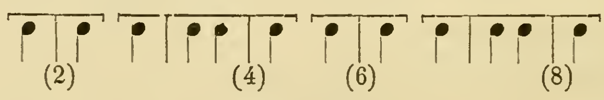
Fehlt nur die leichte Zählzeit zu Anfang des ersten Taktes, so ist ein Irrtum wohl nicht zu befürchten; aber schon das Fehlen des ersten (leichten) Takts kann eine mifsverständliche Auffassung eines ganzen Themas bewirken. Die Litteratur erweist aber die Möglichkeit des Anfangs mit jedem Werte mitten aus der Periode (*Anfänge ex abrupto*); deshalb ist es von hoher Bedeutung, unzweifelhaft angeben zu können, wo eine Periode endet und eine neue beginnt, zunächst also: anzeigen zu können, mit welchem Moment der Periode ein Stück einsetzt. Es kann das ebensowohl der zweite, wie der dritte oder der vierte, fünfte, ja der sechste, siebente, selbst der achte Takt, und zwar jeder von ihnen mit oder ohne Auftakt sein.

Nicht selten überspringt der Komponist auch innerhalb eines Tonstücks leichte Werte. Nicht die einfachste und häufigste, wohl aber die kleinste Bildung solchen Aufbaues mit *fortgesetzter Elision* ist ein Pseudo-Tripeltakt folgender Gestalt:

2/4 (2) (4) (6) (8)

(der leichte Takt jeder Gruppe setzt ohne Auftakt ein).

Dieselbe Bildung in nächst gröfserer Potenz ist häufiger:



(jeder Halbsatz setzt mit dem zweiten Takt ein, läfst also den leichten Anfangstakt aus).

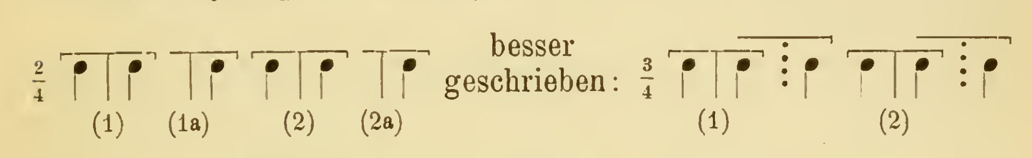
Aber selbst eine nochmals erweiterte Bildung ist gar nicht selten (vgl. z. B. Cramer, Etüde 54 u. 55):

(4) (6) (8) (4) (6) (8)

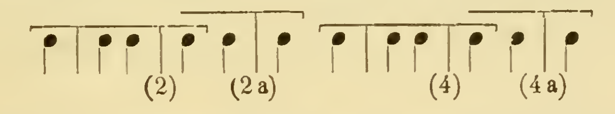
(Jeder Satz läfst die erste Zweitakt-Gruppe des Vordersatzes aus.)

b) Wiederholungen schwerer Zeiten.

Den Elisionen, welche die Periode verkürzen, stehen gegenüber die Einschaltungen, welche sie erweitern. Diese sind fast noch häufiger als jene, jedenfalls regulärer; auch ganz schlicht gebaute liedartige Sätzchen können wenigstens die Schlufsbestätigungen nicht entbehren. Kann man jene (die Elisionen) als Überspringungen des Unwichtigen definieren, so sind dagegen diese verstärkte Betonungen der Wichtigeren. Das wiederholte schwere (antwortende) Formglied kann jede beliebige Ausdehnung von der einfachen Zählzeit bis zum Halbsatz (Nachsatz) haben; doch ist die Wiederholung der schweren Zeit des Taktes — da sie die Natur des Taktes verändert — die seltenste Erscheinung (vergl. Tschaikowsky Capriccio Op. 8):



Auch die Wiederholung des schweren Taktes jeder Gruppe ist eine ziemlich seltene Erscheinung, doch immerhin eine der häufigsten Formen scheinbarer Dreitaktigkeit (Brahms Op. 102):



während die ein- oder mehrmalige Wiederholung des abschliefsenden Takts eines Halbsatzes, und auch der zweiten Gruppe des Halbsatzes schon etwas gewöhnliches, und die Wiederholung der letzten Glieder der Periode (des 8. Takts, der 4. Gruppe, ja des ganzen Nachsatzes) etwas selbstverständliches ist.

Eine besonders häufige Erscheinung ist auch die mehrfache Wiederholung des 6. Taktes (mit oder ohne den 5.), dessen Bedeutung als Gipfelpunkt der Periode, als Stelle des Konflikts, wo sich der Knoten schürzt, bereits oben hervorgehoben wurde. Mehrfache Wiederholungen sind in der Phrasierungsbezeichnung mit a, b, c, etc. bei der Taktzahl angezeigt.

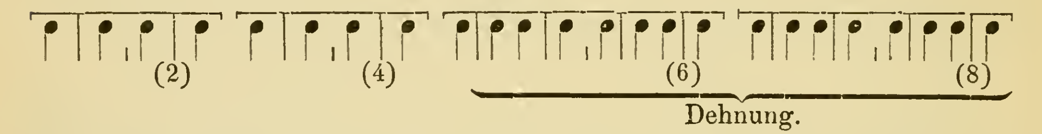
Alle diese Bildungen werden durch die untergeschriebenen Taktzahlen so deutlich gemacht, dass ein Mifsverstehen ausgeschlossen ist und nähere Erläuterungen vollständig entbehrlich sind.

c) Dehnungen und Verkürzungen; Triolen höherer Ordnung.

Nicht selten erscheinen an Stelle einer Zweitaktgruppe drei volle Takte, ohne dafs man eine Wiederholung eines schweren Takts konstatieren kann; derartige Bildungen sind zumeist als Triolen höherer Ordnung zu verstehen und dürfen etwas beschleunigt wiedergegeben werden, z. B. (Triole für 5.—6.)

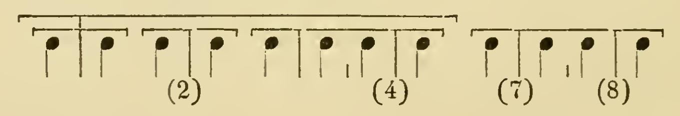


Manchmal sind aber auch 2 Takte auf vier ausgereckt, ohne dafs man die Empfindung hätte, dafs eine Gruppe wiederholt ist, ja vier Takte (Nachsatz) können solchergestalt zu acht Takten werden: das sind dann wirkliche Dehnungen, in der Regel kenntlich durch die langsamere Harmoniebewegung. Die Phrasierungsbezeichnung kann solchen Sachverhalt klarstellen durch folgende Art der Taktaufweisung:

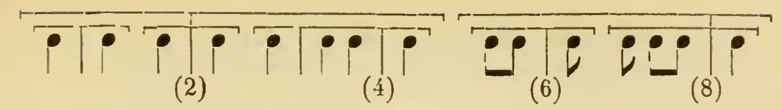


d. h. zwei Takte zählen für einen. Man würde die Absicht des Komponisten natürlich vereiteln, wollte man etwa das Tempo hier entsprechend beschleunigen; doch wird ein geringes Treiben, ein Durchbrechen der Strenge der Zeitmessung die Auffassung wesentlich unterstützen.

Auch das Gegenteil, eine plötzliche Verkürzung eines Formgliedes und zwar eines antwortenden (zweiten), kommt vor, z. B. dafs einem viertaktigen Vordersatze nur zwei Takte antworten, die die Periode abschliefsen. Hier stehen der Phrasierungsbezeichnung zwei Wege offen, deren jeder im Specialfalle als der richtigere erscheinen wird: entweder nimmt man den Ausfall der dritten Gruppe an (z. B. wenn einem seriösen Vordersatze eine kurze ins capriciöse fallende zweitaktige Phrase antwortet):



in welchem Falle ein kurzes Einhalten vor dem verkürzten Nachsatze sich dienlich erweisen wird; oder aber — wenn der verkürzte Nachsatz reich harmonisiert und feingliederig ist — man zählt einen Takt für zwei:



Kompositionen freiester Form (Liszt u. a.) zwingen gelegentlich auch zur Annahme von Quartolen und Quintolen etc. von Takten.

d) Umdeutung schwerer Werte zu leichten (Zusammenschiebung).

Eine bei allen Komponisten sehr häufig vorkommende Form der Abweichung vom schlichtem Bau ist die Verknüpfung gröfserer Formglieder durch Zusammenschiebung. Die gewöhnlichste Art der Zusammenschiebung ist das Einsetzen eines neuen Gedankens auf den Schlufswert einer Periode:

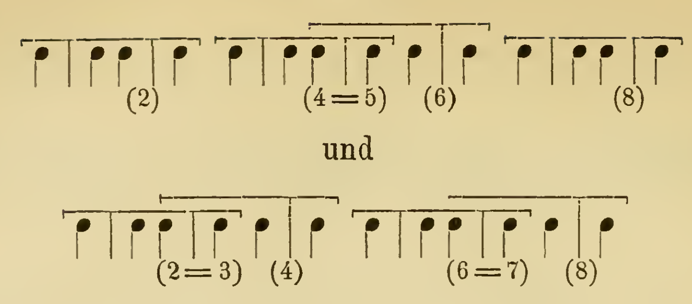
u. s. w.
(2) (4) (6) (8=1) (2)

Besonders wo ein wichtiger Nebengedanke (2. Thema) nachdrücklich eingeführt werden soll, ist diese Bildung durchaus typisch. Die Phrasierungsbezeichnung markiert die Umdeutung des schweren 8. Taktes zum leichten 1. noch obendrein durch das geklammerte Zeichen des schweren Taktes [v] überm Taktstrich (nötig ist dasselbe jetzt nicht mehr und kann füglich, als durch die Taktzahlen ersetzt, künftig ganz in Wegfall kommen). Wo die Notierung eine grofse Taktart aufweist ($^4/_4$, $^{12}/_8$, wo vier gezählt wird), markiert sich die Umdeutung noch durch Aufhebung des Taktstrichs, welcher dann nur punktiert gegeben wird:

[v]
$\frac{4}{4}$
(2) (4) (6) (8=1) (2)

Setzt der neue Gedanke mit dem schweren (2.) Takte ein, so erfolgt die Umdeutung des 8. Taktes zum 2.; auch ist gar nicht selten die Umdeutung des 7.—8. Taktes zum 1.—2. (Umdeutung der vierten Gruppe zur ersten); diese Bildung durch (7=1) zu bezeichnen wäre nicht korrekt, vielmehr ist auch dann (8=2) am Platze, da die vorausgehende Periode als in die neue hineinlaufend empfunden wird.

Seltener sind Zusammenschiebungen kleinerer Formglieder, d. h. Umdeutungen des Schlufstaktes des Vordersatzes zum Anfangstakt des Nachsatzes (4=5 oder gar 4=6), und Umdeutungen des schweren Taktes der 1. bezw. 3. Gruppe zum leichten der 2. bezw. 4. Gruppe:



sowie Zurückdeutungen schwerer Takte zu leichten, wo Formglieder wiederholt werden:

(2 = 1) (2 a) · (4 = 3) (4 a)

Doch wird man z. B. im „Wohltemperierten Klavier“, auch in den „Altmeistern“ eine grofse Zahl solcher künstlichen Verschränkungen finden, für deren Aufweisung mir früher nur die auch jetzt noch accessorisch angewendete Bogenkreuzung zur Verfügung stand. Bei Notierung in grofsen (zusammengesetzten) Taktarten kommt auch in diesen Fällen der *punktierte Taktstrich* zur *Anwendung*.

[v]

4/4 (2) (4 = 5)
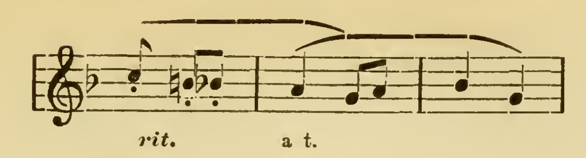
e) General-Auftakt und Anschlufsmotiv.

Lange habe ich zu kämpfen gehabt, ehe mir die Natur gewisser auf leichte Zeiten fallenden Bildungen klar wurde, die dem Gefühl sich weder als schlichte Auftakte noch auch als schlichte weibliche Endungen geben wollen.

Der gröfste Fehler der ersten Phrasierungsausgaben ist ein Übermafs an Auftaktbildungen. Ich habe das von Anfang an empfunden, aber es fehlten mir Begriffe und Formeln und daher auch Zeichen für die anderweite Unterbringung dieser rätselhaften Vor- und Anhängsel. Heute definiere ich:

α) Es giebt einen *Auftakt höherer Ordnung*, d. h. *einen Auftakt zum folgenden gröfseren Formgliede* (einerlei ob dasselbe eine neue Periode oder ein neuer Halbsatz oder auch nur eine Gruppe ist), der *nicht als Auftakt des folgenden Taktmotivs* verstanden werden darf, vielmehr *dasselbe ohne Auftakt einsetzen* läfst.

Solchen allgemeineren oder wie ich ihn nenne „General-Auftakt“ kennzeichnet in den Phrasierungsausgaben der nach vorwärts überlaufende Bogen, z. B.:



Ein General-Auftakt ist regulär etwas zögernd vorzutragen, damit der Wiedereintritt des Tempo ihn vom nächsten Taktmotiv abscheiden kann.

β) Eine noch viel wichtigere Bildung als der General-Auftakt ist das Anschlufsmotiv, d. h. ein einem schweren Werte folgendes Motiv, dessen Zugehörigkeit zum Vorausgehenden für das Gefühl aufser Frage steht, das aber doch zu bedeutsam erscheint, um als einfache Endung verstanden zu werden. Ein solches an das vorausgehende angeschlossenes oder „Anschlufsmotiv“ entwickelt sich nicht selten aus einer einfachen weiblichen Endung (einem Vorhalt oder einer dem Vorhalt nachgebildeten Bewegung im Accord), emanzipiert sich aber vom vorausgehenden Werte derart, dafs es vielmehr diesen auf seiner schwersten Note wiederholt, also:
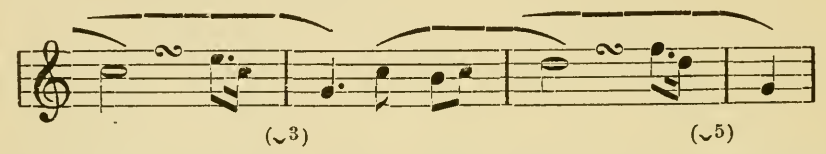
Der Schwerpunkt eines Anschlufsmotivs ist so schwer wie der Wert, an welchen es angeschlossen ist.

Das Anschlufsmotiv ist also eine Art der Wiederholung schwerer Werte (s. oben b), aber ohne Störung der Symmetrie des Periodenaufbaues, innerhalb des glatten Verlaufs der Vier- und Achttaktigkeit; damit soll nicht gesagt werden, dafs verkürzte oder erweiterte Perioden keine Anschlufsmotive haben können, wohl aber, dafs die Störung der Symmetrie nicht durch die Anschlufsmotive bedingt wird.

Anschlufsmotive können verschieden grofse Ausdehnung haben; meist wiederholen sie nur einen Taktschwerpunkt auf eine leichte Zählzeit, die aber durch sie schwer wird, weshalb in den neuesten Phrasierungsausgaben die Anschlufsmotive vielfach einen punktischen Taktstrich bekommen („wiederholter Taktstrich“ — zum Unterschied vom „aufgehobenen“ bei der Umdeutung schwerer Werte zu leichten s. oben d). Der aufgehobene Taktstrich (der also nur fürs vorhergehende, aber nicht fürs folgende gilt) unterscheidet sich vom wiederholten (der voll gilt) dadurch, dafs er im rechten (vorgezeichneten) Abstand vom vorausgehenden Taktstrich auftritt, während der wiederholte zwischen zwei regelrechten Taktstrichen mitten inne steht:
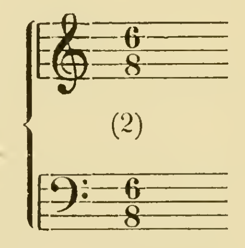


Das wichtigste äufsere Kennzeichen des Anschlufsmotivs in der Phrasierungsbezeichnung ist aber der nach rückwärts überlaufende Bogen, welcher dem Auge unzweideutig die Zugehörigkeit zum vorausgehenden verrät und auch da seinen Platz findet, wo der wiederholte Taktstrich fehlt, nämlich wenn der wiederholte Schwerpunkt auf einen Wert fällt, vor dem ohnehin ein Taktstrich stehen mufs, also wenn das Anschlufsmotiv ein vollständiges Taktmotiv ist, das natürlich dann einem schweren (2., 4., 6., 8.) Takte angeschlossen sein mufs. Auch in diesem Falle hat die Phrasierungsbezeichnung noch ein zweites Mittel zur Verfügung in der Taktzahl mit einem nach rückwärts gerichteten kleinen Bogen:



Es ist nicht nötig, stets beide Mittel zur Anwendung zu bringen; die doppelte Möglichkeit ist aber gelegentlich sehr wertvoll (z. B. wenn die Bögen sich etwas häufen). Selten, aber doch gelegentlich zu finden, ist nach einem rückwärts bezogenen Takte (‿5, ‿7) ein vorwärts bezogener, der die gleiche Zahl bekommen mufs, die dann zweckmäfsig den umgekehrt gerichteten Bogen erhält (5‿, 7‿).

2. Taktvorzeichnung und Metronomisierung.

Die in den Phrasierungsausgaben der vom Komponisten gegebenen beigeschriebene Taktvorzeichnung, z. B. hier die geklammerte 2:



zeigt an, welche Werte Zählzeiten sind (hier also die ♩.) und giebt damit für die richtige Auffassung des Stückes einen sehr wichtigen Anhalt. Die Zählzeiten sind zugleich mafsgebend für die Abstände der Taktzahlen, da die 2, 4, 8 nicht nach den zufällig oder aus besonderen (oft optischen) Gründen vom Komponisten gewählten Takten, sondern nach wirklichen Takten (von 2 oder 3 Zählzeiten) rechnen. Hat also der Komponist eine grofse Taktart gewählt ($^4/_4$, wo wirklich 4 gezählt wird, $^{12}/_8$, wo 4 ge-

zählt wird, $^6/_4$ wo 2×3 gezählt wird), so rechnet die Periodisierung einen Takt der Notierung für zwei. Umgekehrt müssen, wo die vom Komponisten gewählte Taktart so klein gewählt ist, dafs jeder Takt nur eine Zählzeit enthält, zwei oder auch manchmal drei Takte zusammen gerechnet werden, um erst wirkliche Takte zu ergeben, von denen 8 regulär eine Periode bilden. Deshalb ist in einzelnen Fällen sogar in den Phrasierungsausgaben eine grofse durch eine kleinere oder eine kleine durch eine gröfsere Taktart ersetzt worden, um dem Studierenden den Aufbau deutlicher zu machen (über den ästhetischen Wert jener uneigentlichen Taktarten soll damit in keiner Beziehung etwas präjudiziert werden). Auch Metronomisierungen (bei Czerny, Cramer etc.) wurden von mir im gleichen Sinne manchmal geändert, z. B.: ♪ = 136 in ♩ = 68, ♩ = 156 in 𝅗𝅥 = 78 u. s. w.)*)

Die älteren Phrasierungsausgaben haben hie und da komplizierte Taktbezeichnungen nämlich $^2/_3$, $^3/_3$, $\frac{2 \cdot 2}{3}$, $\frac{2}{2 \cdot 3}$ u. s. w. Diese habe ich als überflüssig fallen lassen, da es nur auf Kenntlichmachung der Zählzeiten ankommt, während die Unterteilungen aus der Notierung selbst klar genug zu ersehen sein müssen (wo das im Original nicht der Fall war, wird man auch in den Phrasierungsausgaben nachgeholfen finden). Bei dreiteiligen Taktarten, sowie bei beibehaltenen zu kleinen Taktarten wird man in den neuesten Phrasierungsausgaben häufig statt einer Zahlenbezeichnung ein geklammertes Motiv über dem Anfange finden:

(♩ | 𝅗𝅥) (𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.) (♪ | ♩) (♩. | ♩.) (𝅗𝅥 | 𝅗𝅥) (𝅝 | 𝅝)

Was zunächst den dreizeitigen Takt anlangt, so habe ich bereits mehrfach betont, dafs derselbe in der Mehrzahl der Fälle ein *zweiteiliger Takt mit ungleichen Zählzeiten* ist:

♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 u. s. w.
(2) (4)

Natürlich macht es für die Auffassung eines Stückes einen sehr grofsen Unterschied, ob diese hüpfende Bewegung als Grundmafs empfunden wird oder die geschäftige Bewegung in gleichen Vierteln:

♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩
(2) (4)

oder aber (bei annähernd gleicher effektiver Geschwindigkeit der Ausführung) die mehr ins grofse gehende mit 𝅗𝅥. als Zählzeiten:

*) Die nähere Begründung für die Beschränkung der Zählzeiten auf die Werte 60—120 s. S. 96.

(2) (4)

Je nach der melodisch-rhythmischen Gestaltung innerhalb der gleichbleibenden Bewegung wird die eine oder die andere Auffassung gelten müssen und gelegentlich noch der Übergang aus der einen in die andere vorkommen (vergl. z. B. Fields Nocturnes, wo

aus 6/8 (2) gelegentlich in 6/8 (2) (4)

umgesetzt wird. Hiernach wird man auch verstehen, wie das geklammerte (|) bei vorgezeichnetem 2/4 oder gar das (|) bei vorgezeichnetem ₵ zu verstehen ist.

3. Die Artikulations- und Vortragsbezeichnung

stimmt in den neueren Phrasierungsausgaben fast ganz mit der allgemein gültigen überein. Nur ist zu merken, dafs

^ nicht einen dynamischen Accent (sforzato), sondern vielmehr einen agogischen Accent, d. h. eine geringe Verlängerung des Notenwerts fordert. Ferner, dafs

— über oder unter der Note deren volles Aushalten verlangt, so dafs die folgende legato angeschlossen wird.
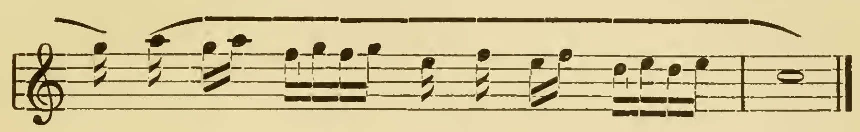
· über oder unter der Note bedeutet leichtes Abstofsen,

ı über oder unter der Note bedeutet scharfes Abstofsen,

∸ über oder unter der Note bedeutet halbes Aushalten (portato, tenuto, mit etwas Druck).

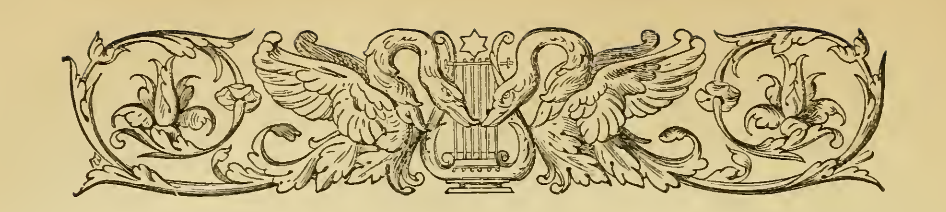
Der Bogen ist nach Möglichkeit verwendet, dem Auge direkt die Zusammengehörigkeit der Töne zu Melodieteilen (Motiven, Phrasen) anschaulich zu machen; er bestimmt also genauer die Grenzen der Teile der Periode, deren Bedeutung die untergeschriebenen Taktzahlen klar machen. Wo diese Grenzen in einander laufen, d. h. ein oder mehrere Töne Doppelbedeutung haben, sind die Bögen gekreuzt. Laufen die Bögen nur in eine Spitze zusammen, so bedeutet das nur eine Sinngliederung (Motivgrenze), aber Fortgang des legato-Anschlusses. Ein durch ⌒// abgeschnittener Bogen deutet ein gewaltsames Abbrechen vorm Ende (gewöhnlich mit Wiederzurückgreifen) an; das umgekehrte ist //⌒ die Wiederholung (unter Umständen auch erstmalige Einführung) eines blofsen Endes. Die gliedernde Wirksamkeit des Bogens wird unterstützt durch das Lesezeichen auch doppelt oder gar dreifach , überm Taktstrich schräg gestellt

), das keinerlei Absetzen oder Pausieren fordert, sondern nur deutlich machen soll, wo die Sinngrenzen der kleineren Figuren zu suchen sind. Wo Achtel, Sechzehntel und noch kleinere Werte es gestatten, kommt als weiteres Gliederungsmittel noch die Balkenbrechung hinzu, und zwar benutze ich dann die Balkenbrechung für Hauptgliederungen und helfe nur für die kleinsten Unterabteilungen mit Lesezeichen aus, z. B.:



Die Wichtigkeit dieser *ins Kleine gehenden* Gliederung wird noch vielfach unterschätzt; erst sie beseitigt alle Unklarheiten und Verschwommenheiten, alle übelklingenden und unverständlichen Noten, indem sie überall die *harmonische* Bedeutung *der Töne* herausschält und feststellt, ob ein Ton, der auf eine relativ schwere Zeit trifft, der das Ohr erhöhte Beachtung schenkt, Accordton oder Vorhalt bezw. Durchgang ist. Dafs Bach oder Beethoven und schliefslich jeder wahre Meister nichts geschrieben hat, was *schlecht klingen mufs*, darüber sind wir wohl alle einer Meinung; aber *wie es wohlklingend gemacht wird*, das ist die schwere Frage, deren Lösung die ganze Phrasierungslehre gewidmet ist.





Über Wiederbelebung und Vortrag alter Vokalmusik.

Unsere Tage erleben eine umfangreiche Renaissance der musikalischen Kunst vergangener Jahrhunderte. Nachdem es zunächst gelungen, Joh. Seb. Bach aus einhundertjährigem Schlummer zu erwecken und das Verständnis seiner Schreibweise in weitere Kreise zu tragen, hat man weiter und weiter zurückgegriffen und sich bemüht, auch die Gröſse der Meister zu begreifen, welche das 17., das 16., ja das 15. Jahrhundert bewunderte. Die kirchlichen Tonwerke der gröſsten Meister dieser Zeit sind zwar nie ganz verstummt; doch waren es nur wenige auserwählte Stätten, wie die Sixtinische und einige andere Kapellen, welche diesen Kultus treiben konnten, und nur wenigen Glücklichen konnte es daher vergönnt sein, solchen Aufführungen beizuwohnen. Heute regt es sich überall; nicht nur die Kirchenchöre aller gröſseren Städte haben die wässerigen Produkte der letzten Vergangenheit durch kräftige Werke der Blütezeit des imitierenden Kontrapunkts ersetzt, auch in den Konzertsälen treten mehr und mehr altklassische Werke auf, und auch die weltliche Vokal- und Instrumentalmusik der Zeit vor Bach wird allmählich hervorgeholt. Staunend stehen wir vor einer Fülle musikalischer Schätze, die noch heute von tiefergreifender Wirkung ist und so wenig als veraltet bezeichnet werden kann, wie etwa ein Gemälde von Tizian oder Rafael.

Zu den mancherlei Hindernissen, welche einer vollen Würdigung dieser älteren musikalischen Schätze entgegenstanden — deren wichtigstes der herrschende Geschmack der Zeit war, der aber etzt glücklicherweise einmal seine Blicke nach rückwärts gewandtt hat —, kam ein rein äuſserliches, nämlich der Umstand, daſs die Ar

der Notierung wenigstens der Werke des 15. und 16. Jahrhunderts eine von der heutigen so verschiedene ist, dafs sie ein jahrelanges mühseliges Studium voraussetzt; zudem fehlte es bis vor gar nicht langer Zeit sehr an Büchern, welche auch nur für dieses Studium eine Anleitung geben konnten.

Die reichen Schätze der geistlichen und weltlichen Vokalmusik vor 1600 sind fast ausnahmslos nur in Einzelstimmen gedruckt (bezw. geschrieben), also nicht in übersichtlichen Partituren, die Noten haben nicht nur andere Formen, als die heute üblichen, sondern auch ganz andere Geltung, es fehlte auch noch der heute so bequeme Taktstrich u. s. w. u. s. w. Was Wunder, wenn es daher etwas langsam ging mit der Erschliefsung dieser Reichtümer? — nicht allemal ist ja auch derjenige, welcher die nötigen Vorkenntnisse für die Übersetzung der alten Notierungen in moderne sich erworben hat, gerade mit dem schnellen zutreffenden Kunsturteil begabt, um das Schöne und noch heute Lebensfähige (das Klassische) aus dem Wust dessen herauszufinden, was die kleinen Geister der Druckerschwärze anvertraut haben.

Das ist nun anders geworden, seit man eine solche Übertragung aus der alten Notierungsweise in die heute übliche in gröfserem Mafsstabe in Angriff genommen hat. Ich nenne nur die Publikationen von Choron (1808, 1827 ff.), Franz Commer (Collectio etc.), Karl Proske (Musica Divina), Stephan Lück (1859), der Londoner Musical Antiquarian Society (1845 ff.), der Gesellschaft für Musikforschung (Eitners Monatshefte für Musikgeschichte), so wie die monumentale Ausgabe der Werke Palestrinas.

Vorausgesetzt, diese nun in recht erheblicher Anzahl vorliegenden Übertragungen (auch der Gevaertschen, Ambrosschen [5. Band der Musikgeschichte] nicht zu vergessen) sind wirklich vollgenügende Übersetzungen aus einer nicht mehr verständlichen Schreibweise in eine heute geläufige, so ist jetzt allerdings auch dem nicht philologisch gebildeten Musikfreunde wirklich Gelegenheit geboten, der älteren Litteratur näher zu treten, sie schätzen und lieben zu lernen, und wenn er dazu die erforderlichen Kräfte zur Verfügung hat, das ihm besonders Zusagende zur Aufführung zu bringen.
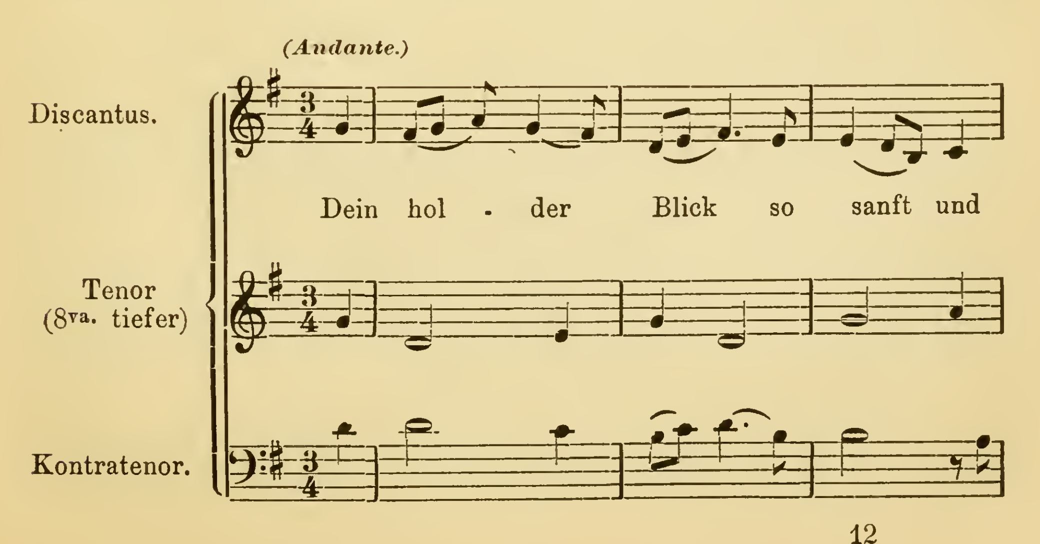
Eines bleibt aber an diesen sogenannten Übertragungen in moderne Noten, wie sie heute allgemein üblich sind, befremdlich, nämlich die grofse Länge der einzelnen Notenwerte: lauter Ganze und Halbe, dazu gar noch hier und da die Doppeltaktnote (Brevis), ja noch gröfsere Werte (Longa und Maxima), nur ganz ausnahmsweise einmal ein paar Viertel oder gar Achtel. Haben denn, wird sich jeder nicht genauer mit der Musikgeschichte Vertraute fragen, die Leute damals alles so langsam gesungen? und die natürliche Folge ist dann weiter, wenn so etwas Altes einstudiert wird, eine
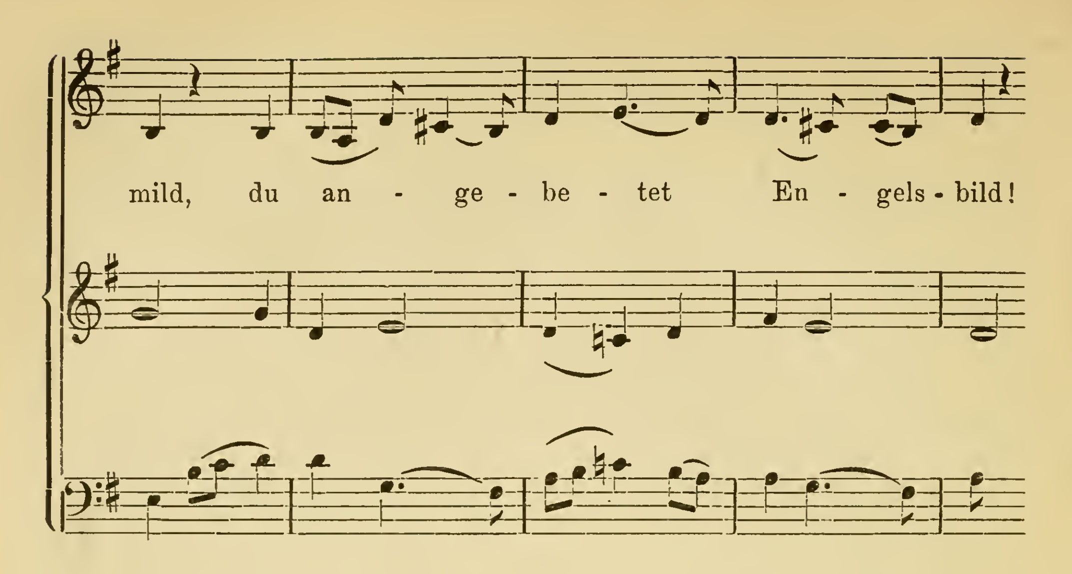
unerträglich langsame Temponahme, die einen zusammenhängenden Vortrag ohne fortgesetztes Zerreifsen der Worte durch Atemnehmen unmöglich macht und auch das Verständnis des Aufbaues sehr erschwert.

Zweck dieser Zeilen ist, darauf hinzuweisen, dafs es grundfalsch ist, Kompositionen aus der Epoche der Niederländer (15. bis 16. Jahrhundert) ohne Verkürzung der Notenwerte in modernen Notenzeichen herauszugeben, grundfalsch wenigstens insofern, als man damit wirklich eine Übertragung gegeben zu haben meint. Allerdings ist ja die Hauptschwierigkeit der Aufgabe der Übertragung überwunden, wenn man die Mensur festgestellt, die Ligaturen richtig aufgelöst und alle Perfizierungen, Imperfizierungen, Alterationen u. s. f. richtig erkannt und in heutiger Weise durch Verlängerungspunkte, Synkopierungen u. s. w. ausgedrückt hat. Aber das immer noch bleibende altertümliche Bild der Notierung — die zu langen Noten — ist eben auch noch ein Teil dessen, was beseitigt werden mufs, wenn die Niederschrift in vollem Sinne für uns lebendig werden soll. Einzelne Herausgeber, wie Hermesdorff, auch Wüllner und Eitner haben hie und da in einzelnen Stücken die Werte auf die Hälfte verkürzt: das ist schon sehr angenehm für den Leser der Noten; aber es reicht nicht aus. **Die Notierungen aus dem 15.—16. Jahrhundert müssen auf den vierten Teil verkürzt werden,** wenn das richtige Bild entstehen soll. Es ist das nicht eine Idee, ein Einfall von mir oder irgend jemandem, sondern einfach das strikte Gebot der Logik. Denn wenn auch diese Zeit den Taktstrich nicht anwandte, — der Begriff des Taktes war ihr natürlich ebenso geläufig und unentbehrlich, wie uns heute. Der Name Takt kam im 15.—16. Jahrhundert auf, bedeutete aber ganz etwas anderes, als heute, nämlich nicht die höhere Einheit der Zählzeiten, sondern vielmehr die einzelne Schlagzeit (tactus = Schlag, Berührung); die höhere Einheit, also der eigentliche Takt hiefs damals Tempus und entsprach dem Wert der Brevis. Im 12.—13. Jahrhundert war die Brevis Schlagzeit und die höhere Einheit (der Longa entsprechend) hiefs Perfectio. Deshalb mufs, da wir heute gewohnt sind, das Viertel als Schlagzeit anzusehen, im 12.—13. Jahrhundert die Brevis, im 15.—16. die Semibrevis mit dem Viertel übersetzt werden. Das nächste Ergebnis ist dabei die Gewinnung von Takten, in denen wirklich etwas vorgeht, während bei den heute gebräuchlichen Übertragungen die einzelnen Takte selten mehr als zwei Noten in der Einzelstimme bringen; das Auge des Menschen von heute sieht nun sofort das reiche Leben in den Stimmen und haftet nicht an den lästigen hohlen Notenköpfen. Der Sänger von heute findet sich viel leichter mit den alten Tonsätzen ab, wenn sie ihm in solchem wirklich zeitgemäfsen Gewande geboten werden, er wittert nichts mehr in ihnen von Moder und Grab, sondern sie lugen ihn mit
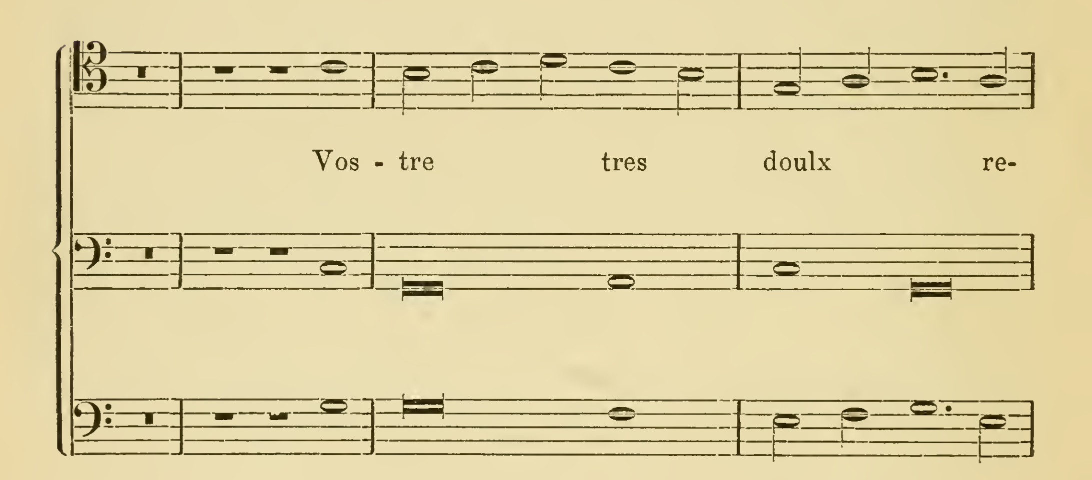
seelenvollen lebendigen Augen verständnisvoll an. Auch die „alten“ Schlüssel sind ein Hinderungsgrund für die Befreundung mit solchen alten Sachen. Dafs dieselben dem Musiker, vor allen dem Musikhistoriker geläufig sein müssen, versteht sich; aber wenn man doch die als Chiavette gemeinten ausnahmsweisen Stellungen beseitigt, warum setzt man, wenn man doch einmal übertragen will, nicht überhaupt nur die Schlüssel, in denen die Stimmen heutiger Werke gedruckt werden?

Es ist mir kürzlich gelungen, eines der ältesten Denkmäler des vollausgebildeten Kontrapunkts, und zwar eines, das gar keinen häfslichen Zopf hat, eine Sammlung reizender Liebeslieder von Dufay's älterem Zeitgenossen, Gilles Binchois, vollständig zu entziffern, die als wohlgehüteter Schatz in der Münchener Bibliothek verwahrt wird (Mus. Ms. No. 3192); das Ergebnis habe ich der Öffentlichkeit übergeben, und zwar in einer Gestalt, die den alten Herrn (er lebte etwa 1400—1460) gleich in weitesten Kreisen beliebt zu machen geeignet ist. Ich biete die vollständig erhaltenen Chansons: „Vostre tres doulx regart plaisant“, „Hélas, que poray je plus faire“, „Mon cuer chante joyeusement“, Vostre alée me desplaist tant“, Ma Dame que j'aime“ und „Deuil angoisseux“ — in moderner Notierung mit Ersetzung des altfranzösischen Textes durch einen, den Sinn jenes konservierenden deutschen, und beabsichtige damit nicht nur, endlich Binchois ins rechte Licht zu rücken (bis jetzt ist nur eine einzige höchst fehlerhaft überlieferte und von Kiesewetter mangelhaft übertragene Chanson „Ce mois de May“ von ihm bekannt), sondern zugleich für meine Art der Übertragung (mit verkürzten Werten) Propaganda zu machen. Der Anfang der Chanson „Vostre tres doulx regart plaisant“ mag hier als Orientierungs-Probe stehen (die Original-Notierung ist noch die kurz nach 1400 ganz verschwindende mit schwarzen und roten Noten):





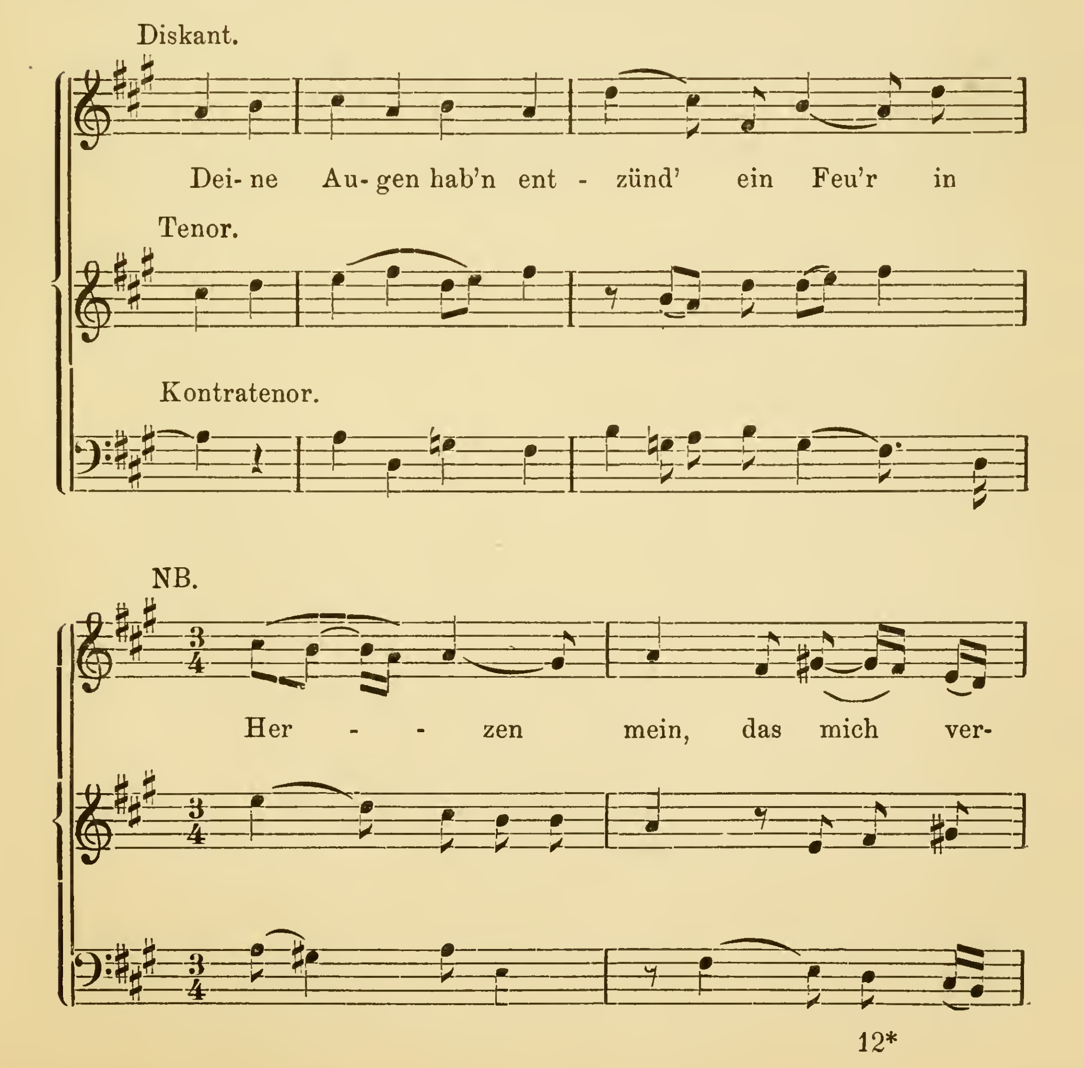
Vergleicht man hiermit die gemeinübliche Art der Übertragung:
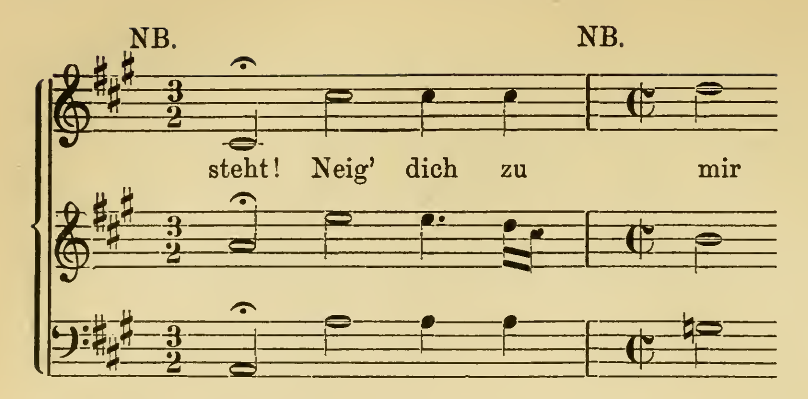


so wird man mir gewifs beistimmen — das ist überhaupt noch gar nicht übertragen!

Dafs die Art, wie man heute in die alten Werke die Taktstriche einfügt, auch gar nicht so ganz unanfechtbar ist, sei nur noch leise angedeutet. Taktwechsel, Dehnungen und Elisionen, welche den gleichmäfsigen Verlauf des symmetrischen Aufbaues unterbrechen, waren jener Zeit so wenig fremd, wie uns heute, und fielen um so weniger auf, als das Fehlen des Taktstrichs sie verbirgt. Die fortgesetze Einfügung des Taktstriches nach je zwei oder drei Semibreven ist da oft genug eine rein mechanische Manipulation, die den wahren Sachverhalt vielmehr zu verdecken, als aufzudecken geeignet ist. Nur ein Beispiel statt hundert als Beleg. Im 5. Band von Ambros' Musikgeschichte S. 16 findet sich eine dreistimmige Chanson „Se vostre coeur" von Johann

Okeghem, über welche gewifs schon gar mancher Chorvereinsdirigent weggeblättert hat, ohne zu ahnen, welch eine Perle er übersah. Ambros hat wohlweislich nach je zwei Semibreven den Taktstrich gesetzt, obgleich das Stück unzweifelhaft alla breve im alten Sinne (nach Breves taktiert, Brevis als Zählzeit) erfunden ist (vgl. den Diskant); hätte er versucht, alle zwei Breves den Taktstrich zu setzen, so würde er auf starke Hindernisse gestofsen sein, da mehrmals je drei Breves zur höheren Einheit zusammengehören (erst die dritte statt der zweiten schwer [schlufsfähig] ist); ja einmal (vor der Fermate in der Mitte des Stücks) bilden drei statt zwei Semibreven Motive, es entsteht also vorübergehend ein dreiteiliger Takt, der aus dem Allabreve heraustritt (𝅗𝅥 3 ♩ für 𝅗𝅥 𝅗𝅥), ohne dafs eine Veränderung der Mensurvorschrift darauf hinweist. Meine „Illustrationen zur Musikgeschichte" enthalten u. a. auch eine Übertragung dieses Stückes. Hier nur eine Probe des wechselnden Taktes (die ebenerwähnte Stelle):



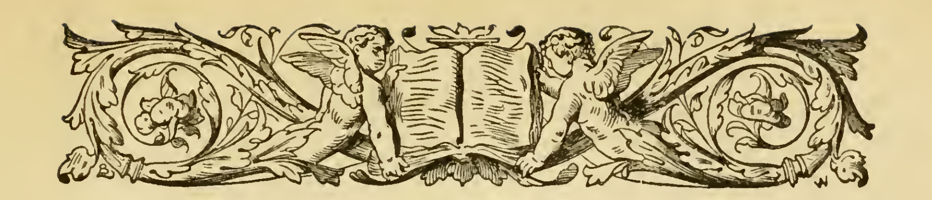


Ich gebe hier die Stelle, wie ich sie habe singen lassen; das Original steht eine Terz tiefer, weil der Diskant nicht für Frauenstimmen, sondern für Falsettisten berechnet ist. Ambros' Übertragung geht über diese klar zu Tage liegenden Taktwechsel glatt mit ₵ hinweg!



III. Studien.





Das chromatische Tonsystem.

Die Frage der Neugestaltung unserer Notenschrift und letzten Endes unseres theoretischen Systems durch Gleichsetzung der enharmonisch-identischen Töne in Benennung und Bezeichnung ist interessant genug, um auch von denen näher verfolgt und eingehender geprüft zu werden, welche sie weder für brennend, noch für glücklich lösbar halten. Nur bequemer Schlendrian kann den Gedanken verwerfen, ohne ihn selbst durchdacht zu haben. Ein Grund, unsere Notenschrift, wie sie heute ist, für unübertrefflich zu halten, ist nicht vorhanden; wir brauchen nur daran zu denken, dafs sie ihre heutige Gestalt noch gar nicht lange hat, dafs besonders das Vorzeichnungswesen noch vor 200 Jahren durchaus schwankend und vom heutigen abweichend war. Das System der veränderten Töne (durch ♭ ♮ ♯ etc.) hat sich historisch ganz allmählich entwickelt, indem Jahrhunderte lang nur zwischen A und C die Mittelstufe variabel war (als ♭ rotundum oder ♮ quadratum); die Übertragung dieser Zwiegestaltigkeit zunächst auf die Stufen zwischen D und F (als E♭ und E♮) und zwischen G und B (als A♭ und A♮) machte den Anfang, aber schon im 13. Jahrhundert wurde diese Übertragung, welche an den genannten Stellen nur Töne hinzugebracht, die wir heute mit einem ♭ bezeichnen, auch Ursache zur Einführung der durch ♯ veränderten Töne, indem auch die Stufen zwischen E und G (als F♮ und F♭) und zwischen H und D (als C♮ und C♭) variabel wurden: Das F♮ jener Zeit ist unser Fis (F♯), F♭ im Gegensatz dazu unser heutiges F, ebenso C♮ = C♯, C♭ = C. Aus dem unwandelbar diatonischen System des gregorianischen Kirchengesanges (das aber dennoch den Keim der Chromatik in der Doppelgestalt des B in sich trug) entstand so bereits damals das zwölfstufige mit den Tönen:

A B H C C♯ D E♭ E F F♯ G A♭ [A̅ B̅ u. s. w.]

Erst die eigentliche Chromatik des ausgehenden 16. Jahrhunderts brachte hierzu weitere Töne, doch nur solche, die wir heute als mit denen obiger Reihe enharmonisch-identisch ansehen. Die Chromatik brachte also die Enharmonik. M. Prätorius (1619) giebt bereits eine enharmonische Skala von 19 Tönen (Syntagma II., 65):

C C♯ ♭D D D♯ ♭E E E♯ F F♯ ♭G G G♯ ♭A

A A♯ B H H♯ C

Die Folgezeit hat dazu noch die beiden letzten einfachen Been C♭ und F♭, sowie die Doppelkreuze und Doppelbeen gebracht. J. S. Bachs „Wohltemperiertes Klavier" (1722) dürfen wir als den letzten Abschlufs dieses Systems ansehen. Unsere heutige Notenschrift kennt (wenn wir von den vielleicht noch denkbaren, aber nicht vorkommenden 2 Doppelkreuzen und 2 Doppelbeen über die Halbtonstufen der Grundskala hinüber absehen: (E×, ♭♭F, H×, ♭♭C) 31 Töne innerhalb einer Oktave:

H♯ C ♭♭D — C♯ ♭D — C× D ♭♭E — D♯ ♭E — D× E ♭F —

E♯ F ♭♭G — F♯ ♭G — F× G ♭♭A — G♯ ♭A — G× A ♭♭H —

A♯ B — A× H ♭C

Hierbei ist die Notenschrift stehen geblieben; sie mufste stehen bleiben, weil sie an der Grenze der Vorstellungsfähigkeit anlangte. Die Einführung der doppelt erhöhten und doppelt erniedrigten Töne ist ohnehin eine ziemlich starke Anforderung an unser Denkvermögen, weil sie bereits eine durchgängige einfache Erhöhung resp. Erniedrigung der Grundskala als Gegebenes voraussetzt. Die akustische Theorie hat freilich an diesen 31 Tonwerten noch immer nicht genug, vielmehr wächst deren Zahl durch Unterscheidung der durch Terzschritte erreichten Töne von den gleichnamigen und in der Notenschrift gleich bezeichneten durch Quintschritte erreichten noch ganz aufserordentlich. Schon Zarlino, der Vater der modernen Harmonielehre, stellt (Sopplementi musicali, 1588, S. 155—156) eine 17tönige Skala auf, welche mehrfach Quinttöne und Terztöne unterscheidet, nämlich das „Systema massimo artificale del naturale ò syntono diatonico accresciuto con molte chorde per l'acquisto di molte consonanze":

			Nach moderner Oettingen-Helmholtzscher Bezeichnung.
A	= 17280		$\underline{\text{A}}$
		. . . 16 : 15	
♭	= 16200		B
		. . . 81 : 80	
♭	= 16000		$\overline{\text{B}}$
		. . . 25 : 24	
B	= 15360		$\underline{\text{H}}$
		. . . 16 : 15	
C	= 14400		C
		. . . 25 : 24	
C♯	= 13834		$\underline{\underline{\text{Cis}}}$
		. . . 16 : 15	
D	= 12960		$\underline{\text{D}}$
		. . . 81 : 80	
D	= 12800		D
		. . . 256 : 243	
♭E	= 12150		Es
		. . . 81 : 80	
♭E	= 12000		$\overline{\text{Es}}$
		. . . 25 : 24	
E	= 11520		$\underline{\text{E}}$
		. . . 16 : 15	
F	= 10800		F
		. . . 25 : 24	
F♯	= 10368		$\underline{\underline{\text{Fis}}}$
		. . . 81 : 80	
F♯	= 10240		$\underline{\text{Fis}}$
		. . . 16 : 15	
G	= 9600		G
		. . . 25 : 24	
G♯	= 9286		$\underline{\underline{\text{Gis}}}$
		. . . 16 : 15	
A	= 8640		$\underline{\text{A}}$

In meiner „Musikalischen Logik“ (1873) habe ich eine Tabelle mit 133 Werten innerhalb der Oktave (in Logarithmen) aufgestellt, welche ich in meinem Musiklexikon (Art. Tonbestimmung) noch erweitert habe; vielleicht sind einige der daselbst aufgeführten Werte entbehrlich, doch bleibt die Zahl immer noch grofs genug im Vergleich zu den 31(—35) Werten unserer Notenschrift.

Was aber hat nun die musikübende Praxis gethan? Ist sie bei der einfachen 12stufigen Skala des 13. Jahrhunderts stehen geblieben oder bei der 19stufigen des Prätorius, oder ist sie zur

31stufigen unserer Notenschrift fortgegangen oder vermag sie gar den Komma-Unterschieden der modernen Theorie zu folgen?

Die Ansichten sind geteilt. Helmholtz zweifelt nicht an der letzteren Möglichkeit, behauptet sogar ihre teilweise Verwirklichung; die Mehrzahl der Musiker behauptet für die Instrumente mit freier oder teilweise gebundener Intonation wenigstens die Unterscheidung der mit ♭ und ♯ unterschieden geschriebenen enharmonisch-identischen Töne (Cis ≅ Des, Gis ≅ As etc.); allein trotz dieser behaupteten Unterscheidung finden sich auch vorzügliche Musiker sehr gut mit den 12 Tönen unserer Tasteninstrumente ab und vermögen das Zusammenwirken derselben mit Streichinstrumenten, welche jene feineren Unterscheidungen machen können und behauptetermafsen machen, nicht nur zu ertragen, sondern sind durch dasselbe völlig zufriedengestellt. Es erscheint in der That nicht ganz leicht, diese Widersprüche zu lösen. Selten mögen auf ästhetischem und wissenschaftlichem Gebiet die entgegengesetztesten Ansichten so mit gleicher Energie und gleichem Schein der Berechtigung verfochten worden sein. Auf der einen Seite werden *Instrumente in akustisch reiner Stimmung* konstruiert mit 40, ja 53 verschiedenen Tönen innerhalb der Oktave (vgl. Helmholtz, „Lehre von den Tonempfindungen", 4. Aufl., S. 664 ff.), auf der anderen Seite stellen namhafte Gelehrte von grofsem Musikverständnis die *Werte der gleichschwebenden Temperatur als grundlegende* auf (F. W. Drobisch, der jedoch später sich zur prinzipiellen Anerkennung der reinen Stimmung verstanden hat).

Die Bestrebungen der Chromatiker (Vincent, Decher, Hahn, Tuma, Sachs etc.) gehen nun dahin, die siebentönige Grundskala (A B C D E F G) zu ersetzen durch eine *zwölftönige* (*chromatische*) *Universalskala*, d. h. die *Notenschrift in Einklang zu bringen mit der gleichschwebenden Temperatur*, unbekümmert darum, ob die Werte der letzteren prinzipiell bedeutsam sind oder nur Mittelwerte für die eigentlich normalen der „reinen Stimmung". Diesen Streit verlegen sie gänzlich auf das Gebiet der Theorie und setzen nur als anerkannt voraus, dafs die Praxis den Unterscheidungen der modernen Theorie nicht gerecht werden könne.

Ist diese Verlegung eine gerechtfertigte? Welche Vorteile bringt dieselbe? Ist sie nicht andererseits eine Schädigung der vitalen Interessen der Kunst?

Wir wollen zuerst untersuchen, wie es mit der vielfach behaupteten partiellen Durchführung der reinen Stimmung steht, da wir doch erst Anhaltspunkte für die Möglichkeit einer solchen Durchführung haben müssen, ehe wir an weitere Specialfragen herantreten können.

I. Die „reine Stimmung“ und die Temperaturen.

Unter der „reinen Stimmung“ oder „akustisch reinen Stimmung“ versteht man die Darstellung der Tonhöhenverhältnisse im strengen Anschlufs an die von der Wissenschaft entwickelten Formeln. Es würde daher auch die exakte Durchführung der Stimmung im Anschlufs an die Wertbestimmungen der gleichschwebenden Temperatur eine „reine“ Stimmung sein, sofern wir anerkennten, dafs diesen Werten prinzipielle Bedeutung zukommt, wie solches seiner Zeit Herbart und Drobisch behauptet haben. Sofern wir jedoch in den Werten der gleichschwebenden Temperatur nur Mittelwerte sehen, welche einer gröfseren Anzahl eigentlich normaler nur möglichst nahe kommen, so dafs auch bei exaktester Durchführung für jeden Normalwert nur ein Näherungswert sich ergeben mufs, kann die Temperatur niemals reine Stimmung sein, sondern ist eben ihr Gegenteil. Die reine Stimmung mufs durchaus Anspruch auf Exaktheit machen, wenn sie nicht ihre eigentliche Bedeutung verlieren will; die gleichschwebende Temperatur ist, in erster Linie Temperatur d. h. Abweichung von der absoluten Reinheit, sie wird sich daher auch mit einer annäherungsweisen Durchführung ihrer selbst begnügen können, ohne ihren Zweck zu verfehlen. Es scheint, dafs dieser Gesichtspunkt bisher nicht genügend hervorgehoben wurde; er beseitigt das Hauptargument, das gegen die gleichschwebende Temperatur vorgebracht wird, dafs nämlich irrationale Werte nie exakt darstellbar sind. Diese Exaktheit ist aber, so wünschenswert sie auch ist, doch letzten Endes entbehrlich, da sie nicht von prinzipieller Bedeutung ist. Eine geringe Abweichung von den theoretischen Werten der gleichschwebenden Temperatur begünstigt die Reinheit einer Anzahl von Werten auf Kosten anderer; diese Anderen verlieren aber dabei nicht eine angestrebte absolute Reinheit, sondern es vergröfsert sich nur die ohnehin unvermeidliche Differenz. Dagegen zerstört die geringste Abweichung von den Normen der reinen Stimmung die angestrebten Resultate vollständig; das Intervall ist, sobald es nicht absolut rein gestimmt, ist, überhaupt nicht rein gestimmt. Nun sind allerdings die Werte der reinen Stimmung keine irrationalen, sondern mathematisch einfache und mit Hilfe der akustischen Phänomene in der That herstellbar: sobald keine Schwebungen hörbar sind, sobald die Kombinationstöne klar und deutlich hervortreten, ist das Intervall in der That akustisch rein gestimmt. Das ist unter Umständen mit ziemlicher Leichtigkeit zu erreichen; so habe ich z. B. auf einem kleinen Harmonium die Intervalle 10 : 13, 7 : 9, 4 : 5, 9 : 11, welche nur wenig von einander verschieden sind, nach einander rein hergestellt (vgl. meine Studie: „Die objektive Existenz der Untertöne in der Schallwelle“, Kassel 1875).

Wenn nun aber die prinzipielle Bedeutung der reinen akustischen Werte anerkannt und auch ihre Herstellung möglich ist

— welche Gründe kann es dann geben, sie dennoch für die Praxis nicht anzustreben und sich mit Näherungswerten zu begnügen? Man sollte meinen, dafs damit ganz unnötigerweise Verzicht geleistet würde auf ein erreichbares Ideal und man zum Unschönen griffe, wo das Schöne zur Wahl steht?!

Ganz so schlimm steht es denn aber doch nicht; erstens ist dieses Ideal nicht so leicht zu erreichen, wie es auf den ersten Blick scheint, und zweitens ist das an seine Stelle gesetzte Unschöne nicht so ästhetisch verwerflich, wie man uns wohl glauben machen möchte.

Allerdings ist es möglich, einzelne Intervalle in akustischer Reinheit hervorzubringen, ja es ist möglich, ein Harmonium oder eine Orgel mit mehreren Registern und drei- und mehrfachen Werten für jede Taste unserer zwölfstufigen Klaviere akustisch rein zu stimmen, und bekanntlich ist diese Möglichkeit bereits mehrfach durch die That bewiesen worden. Allein jeder mit der Orgel Vertraute weifs, welch ein unmögliches Begehren es wäre, dafs ein solches „rein“ gestimmtes Instrument auch nur kurze Zeit seine reine Stimmung festhalte. Wenn es sich um die Frage der Einführung der reinen Stimmung in die Praxis und nicht nur um ein akustisches Experiment handelt, so bedarf es keiner weiteren Erörterungen, um unseren Organisten ein wahrhaftiges Entsetzen einzuflöfsen vor einer Reform, welche ihnen die angenehme Aufgabe zuwiese, so und so viel hundert, ja tausende von Pfeifen in absolut reiner Stimmung zu erhalten. Wissen wir doch, dafs sie selbst unseren heutigen niedrig genug gespannten Anforderungen an Reinheit nur selten zu genügen vermögen! Denken wir uns die reine Stimmung wirklich eingeführt, so würde entweder der Organist für den jedesmaligen Gebrauch ein einziges oder ein paar Register in stundenlanger Vorbereitung stimmen, der übrigen aber sich enthalten müssen, oder aber, er würde trotz eingeführter reinen Stimmung eine nur mittelmäfsig temperierte Orgel vorführen. Die einzige Auskunft wäre, die Orgeln radikal zu vereinfachen und den Reichtum an Klangkombinationen und dynamischen Kontrasten durch den Genufs reiner Accorde für ersetzt zu halten.

Dafs die Technik der Tasteninstrumente durch die reine Stimmung sehr erschwert werden müfste, ist klar: denn natürlich ist eine Klaviatur mit 40 oder 53 Tasten innerhalb einer Oktave schwerer zu traktieren, als eine mit nur 12: auch hier müfste Rückkehr zu gröfster Einfachheit das Unmögliche möglich machen. Immerhin hätten aber die Instrumente mit gebundener Intonation den Vorteil, dafs sich auf ihnen, wenn auch nur für kurze Zeit, die reine Stimmung wirklich herstellen liefse; dagegen wären die Instrumente mit freier oder teilweise freier Intonation immer darauf angewiesen, im gegebenen Momente die reine Stimmung zu treffen. Bekanntlich vermögen die Bläser den durch Griff und Art des An-

blasens bestimmten Ton noch ein wenig in die Höhe zu treiben oder sinken zu lassen; wollte man nicht eine im Verhältnis zur jetzigen sehr grofse Anzahl von Klappen anbringen, so müfste man die Intonation jener vielen verschiedenen Tonwerte von diesen kleinen Anblasemodifikationen abhängig machen, d. h. es bliebe so wie es jetzt ist, die Bläser würden nach dem Gehör die Tonhöhe regulieren. Ebenso würde der Geiger nach dem Gehör die verschiedenen gewöhnlich nicht getrennten Tonwerte nach dem Gehör bestimmen, und nach Helmholtz thäten dies hervorragende Virtuosen allerdings. Thatsache ist, dafs Tartini die Kombinationstöne beim Geigenspiel entdeckte und für das Geigenspiel praktisch verwendete als Kennzeichen der Reinheit der Intervalle. Natürlich kann man aber nicht immer solche Proben anstellen, sondern es handelt sich dabei höchstens um eine Hilfe beim langsamen Studium: im schnellen Passagenspiel geht eine derartige Exaktheit allemal verloren.

Überhaupt habe ich meine ernsthaften Bedenken gegenüber der von Helmholtz behaupteten akustischen Reinheit der Intonation bei den Geigern. Wenn selbst ein M. Hauptmann („Natur der Harmonik“ etc. S. 170) die Verschärfung des Leittons vertritt, wenn man sich von jedem beliebigen Geiger versichern lassen kann, dafs er Cis für höher hält als Des, Gis für höher als As etc., so scheint es doch um die reine Intonation der Geiger ziemlich schlecht bestellt zu sein. Der Geiger thut nämlich, indem er Gis höher greift, als es der reinen Stimmung nach sein sollte, nichts weiter, als dafs er sich dem Werte der gleichschwebenden Temperatur nähert, ebenso, wenn er die Töne mit Been tiefer greift. Dasselbe gilt von den Sängern, welche nach Hauptmann dieselbe Gewohnheit haben sollen. Wollte man aber Cis in der Folge C-Cis-D wirklich höher singen, als nach der akustischen Bestimmung Des in der Folge D-Des-C gesungen werden mufs, so würde man einen Fehler begehen, der nicht unbemerkt bleiben könnte; die Differenz betrüge dann mehr als das pythagoräische Komma, d. h. etwa $^1/_8$ Ganzton, viel mehr als die gleichschwebende Temperatur irgendwo zuläfst. Mit welchem Rechte könnte eine Musik, die solche Abweichungen erlaubt, Anspruch auf das Epitheton „rein“ machen? — Noch etwas anderes möchte ich anführen. Bei Musikern, die von Akustik nichts verstehen, aber von der Verschiedenheit der Tonhöhe der Quinttöne und Terztöne etc. etwas gehört haben, trifft man auf eigentümlich verworrene Ansichten, z. B. dafs E im C-dur-Accord ganz anders klinge, als im E-dur-Accord, und dafs man, wenn der eine dieser Klänge dem anderen folge, das E nicht unverändert festhalten könne — dasselbe verändere seine Tonhöhe. In dieser Aussage steckt der Schlüssel für jene vorher erwähnten rätselhaften Behauptungen. Dafs beim Übergange vom C-dur-Accord zum E-dur-Accord nach der akustischen Theorie das E seine Tonhöhe nicht verändert, sondern dafs gerade dieses bleibende E das Bindeglied

beider Accorde ist, weiſs jeder, der nur einigermaſsen von dem eine Idee hat, um was es sich hier handelt. Es wechselt aber die Bedeutung dieses E: im C-dur-Accord war es Terz, also bezogener Ton, im E-dur-Accord ist es Hauptton — das fühlt der Musiker, ohne sich Rechenschaft darüber geben zu können, was er fühlt. Ähnlich ist es mit den anderen Fällen. Bei der Folge C-Cis-D ist Cis Terz des A dur-Accords; bei D-Des-C ist es Terz des B-moll-Accords: es ist die völlig veränderte harmonische Beziehung, was beim Vergleichen solcher Folgen das Urteil in Bezug auf die Tönhöhe irritiert. Im allgemeinen kann man getrost behaupten, daſs wir bei Vergleichung annähernd gleich hoher Töne die mit ♭ bezeichneten für tiefer, die mit ♯ bezeichneten für höher zu halten geneigt sind, weil erstere von den Tönen der Grundskala (den Tönen ohne Vorzeichen) ausgehend durch Quint- und Terzschritte nach unten, letztere aber durch solche nach oben erreicht werden. Die Verschärfung des Leittons ist vielleicht eine ähnliche Täuschung, sofern die geforderte Fortschreitung nach oben verwechselt wird mit einer höheren Intonation, das Streben nach oben mit einem Verlangen nach Schärfung. Vom Standpunkt der Theorie aus, wo es sich um Stimmung, um normale Bestimmung der Intervalle handelt, ist erstes Erfordernis die richtige Einstimmung des Tones in seinem Klange, und ein Leitton, der in seinem Klange eine viel zu hohe Terz ist, kann darum nicht ein besserer Leitton sein, sondern ist ein Miſston.

So verschwinden die scheinbar zweckbewuſsten Abweichungen von der reinen Stimmung als Trugbilder; allein ihre Betrachtung hat uns gelehrt, wie es in der musikalischen Praxis um die wirkliche reine Stimmung steht. Die Musik, die wir tagtäglich hören, weist sehr erhebliche Abweichungen von der Reinheit auf, aber nicht aus Absicht, sondern aus Not. Es ist undenkbar, daſs zehn Geiger denselben Ton, z. B. ein des''' in absolut gleicher Tonhöhe hervorbringen; das ist ganz bestimmt nicht wünschenswert, nicht löblich, nur leider ganz unvermeidlich. Aber noch mehr: der einzelne Ton, auch von dem gröſsten Violinvirtuosen hervorgebracht, ist nicht konstant in seiner Tonhöhe, sondern weist geringe Schwankungen in sich auf, weil die Länge des schwingenden Teils der Saite nicht durch einen festen Steg, sondern durch das weiche Fleisch der Fingerspitzen bestimmt wird. Die Beobachtung des gleichen minimalen Schwankens der Tonhöhe beim menschlichen Gesange führt zu der nicht ungereimten, aber immerhin auffallenden Annahme, daſs gerade in dieser leichten Biegsamkeit des Tons das Specifische des menschlichen Gesangtones wie des Geigentones liegt, daſs dieses geringe Fluktuieren der Tonhöhe ihm etwas ausnahmsweise Lebendiges, Empfindungsvolles giebt, was ihn von dem Tone anderer Instrumente vorteilhaft unterscheidet. Dieses Schwanken der Tonhöhe hält sich innerhalb sehr enger Grenzen; seine höchste (fehlerhafte) Steigerung ist das Tremo-

lieren, nicht aber etwa der Triller oder gar das Detonieren; dasselbe gestattet nicht allein, sondern fordert das Treffen der rechten Tonhöhe und erscheint nicht als Abweichen von derselben nach einer, sondern nach beiden Seiten. Wir können uns das Verhältnis etwa versinnlichen, indem wir an die Darstellung der mathematischen Linie durch Zeichnung denken. Die mathematische Linie hat bekanntlich nur eine Dimension, die der Länge, sie kann aber niemals gezeichnet werden, ohne dafs ihr Bild die Dimension der Breite aufwiese: ähnlich also wie der die Linie vorstellende Strich dieselbe nicht eigentlich vorstellt, sondern sie umschliefst, erscheint der Ton der Streichinstrumente und des Gesanges wie auch der Blasinstrumente als eine geringe Verbreiterung derjenigen Tonhöhe, welche der akustischen Bestimmung entspricht. Die Reinheit der Intervalle ist also nicht eine kontinuierliche, sondern eine intermittierende, beim Zusammenklange vieler Instrumente natürlich nicht eine gleichmäfsig intermittierende, sondern für jedes verschieden; d. h. selbst das genaue Treffen der Tonhöhe vorausgesetzt, erhalten wir einen Ton, der zufolge der kleinen Abweichungen in den einzelnen Instrumenten eine Tonhöhe von einer gewissen Breite hat.

Wenn man auf dem Klavier ein Intervall rein stimmt, so verliert dieses in dem Moment, wo die absolute Reinheit eintritt, ganz erheblich an Glanz; es klingt zwar milder, die Töne verschmelzen vollkommener, aber es wird zugleich matter, farbloser, es verblafst. Da indes unsere Klaviere nicht „rein", sondern „gleichschwebend temperiert" gestimmt werden, so sind aufser bei der Stimmung der Saiten desselben Tones und bei der Einstimmung der Oktaven diese absolut reinen Verhältnisse nicht zu gebrauchen, es werden vielmehr mit Hilfe der Beobachtung der Schwebungen kleine Abzüge von der Reinheit gemacht, wodurch die Intervalle sogleich wieder Glanz bekommen. Dafs dieser Glanz uns behagt, steht aufser allem Zweifel; es ist nur die Frage, ob dieses Behagen nicht das Resultat einer schlechten Gewöhnung, eine Art haut-goût ist. Die Beantwortung dieser Frage ist nicht ganz leicht, zumal die einseitige Abweichung von der Reinheit nicht ohne weiteres mit der erwähnten Verbreiterung der Linie der Reinheit nach beiden Seiten in eine Kategorie gestellt werden darf. Die Ursache des Glanzes nicht ganz rein gestimmter Intervalle sind bekanntlich die Schwebungen: die Obertöne kollidieren, statt wie bei ganz rein gestimmten Intervallen zu koinzidieren, d. h. die Verschmelzung der beiden Töne ist nicht eine vollkommene, sondern eine in gewissem Grade gehinderte. Nach Helmholtz' Prinzip, welches die Schwebungen als Kennzeichen und Ursache der Dissonanz hinstellt und Konsonanz nur durch doppelte Negation, nämlich als Fehlen dieser Störungen des Zusammenklanges erklärt, müfste die Konsonanz eines Intervalls sogleich in Frage gestellt werden, sobald wahrnehmbare Schwebungen vorhanden sind: d. h. wenn wir
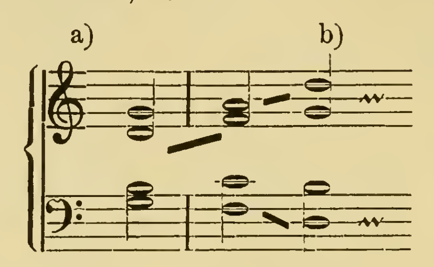
jene Abweichungen von der Reinheit zur Norm machten, schädigten wir den Kernpunkt der Harmonie, die Konsonanz. Wäre die Helmholtzsche Erklärung der für das musikalische Hören mafsgebenden Gesetze richtig, so müfste die Stimmung eines Intervalls zwingend unsere Auffassung bestimmen. Das vermag sie aber nicht, sondern Gesetze unserer Vorstellungsthätigkeit zwingen uns, einer gegebenen Stimmung zum Trotz im Sinne einer anderen Stimmung aufzufassen. Das Prinzip, welches mächtiger ist, als die akustischen Phänomene, ist das der einfachsten Vorstellbarkeit. Aus dem Gesetze der Ökonomie des Vorstellens erklärt sich das Zusammenfassen der Partialtöne zur Klangeinheit, weiter die Unterscheidung primärer und sekundärer Partialtöne, d. h. die Konsonanz und Dissonanz, weiter die Begriffe der Tonalität und der Modulation, mit einem Worte der ganze Aufbau der Harmonielehre und musikalischen Formenlehre. Die Resultate würden aber so einfache nicht sein können, wenn nicht diese Ökonomie des Vorstellens wesentlich unterstützt würde durch die Fähigkeit unseres Ohrs, annähernd übereinstimmende Töne für dieselben zu halten (enharmonische Identifikation). Erst durch die Möglichkeit der Vertauschung annähernd identischer Töne erhält die Ökonomie des Vorstellens ein Feld der Bethätigung, sofern sie Töne, die schwerer aufzufassen sind, ihrer (reinen) Stimmung zum Trotz negiert und in einfacherem Sinne auffafst. Es ist nicht zu bestreiten, dafs in der That diese enharmonische Identifikation an allen Ecken und Enden stattfindet, dafs die Auffassung von einer Bedeutung des Tones zur anderen umspringt, ohne dafs die Tonhöhe entsprechend anders gegeben wird. Die Werke eines Mozart, Beethoven wären ohne Vertauschung der annähernd gleichen Tonwerte in reiner Stimmung nicht ausführbar; es würde aber der Willkür ein zu weiter Spielraum geöffnet werden, wollten wir die von jenen Meistern nicht unterschiedenen Töne jetzt in ihren Werken zu unterscheiden versuchen, da selten die Frage, wo die Vertauschung vorzunehmen ist, nur eine einfache Beantwortung zuläfst.

Dafs es möglich ist, für Instrumente in reiner Stimmung zu schreiben, steht aufser allem Zweifel; dafs derartige Kompositionen aber entweder die enharmonische Verwechselung aufserordentlich oft vornehmen oder aber auf jede freie harmonische Entfaltung Verzicht leisten und sich innerhalb der leitereigenen Harmonik einer Tonart halten müfsten, ist ebenso sicher. Wie es mit der Haltbarkeit der reinen Stimmung eines Instruments steht, deutete ich bereits an; dafs für Instrumente mit freier Intonation die reine Stimmung ein schöner Traum ist, der sich nie verwirklichen wird, habe ich ebenfalls genugsam erörtert. Es bleibt daher von der reinen Stimmung letzten Endes herzlich wenig übrig, nämlich nur der

allerdings unanfechtbare Satz, dafs die Auffassung eines Zusammenklangs wie eines Harmonieschritts immer nur **im Sinne** eines reinen Intervalls, nie eines temperierten geschehen kann. Diese Auffassung findet aber notorisch auch dann statt, wenn die praktische Musikübung für die reinen Verhältnisse temperierte setzt. Sollte es darum nicht für die Praxis zwingend geboten erscheinen, statt vieler nur wenig von einander verschiedenen Werte, deren Sonderung nicht durchführbar ist, eine beschränkte Anzahl Mittelwerte als Norm aufzustellen, die den durch sie zu vertretenden Werten nahe genug liegen, um vom Ohre für sie genommen zu werden? Diese Frage ist durch die Praxis längst bejaht; es handelt sich nur darum, dafs die Theorie wohl oder übel ihre Zustimmung zu einem Jahrhunderte alten Usus erteilt.
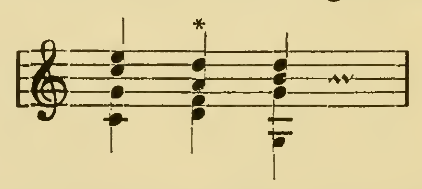
Dagegen ist es freilich schwer, vielleicht unmöglich, ohne Hilfe eines temperierten Instruments temperiert zu singen. Der Sänger singt nach dem Gehör, d. h. er intoniert die Intervalle akustisch rein, und wenn sie unrein ausfallen, so kann das nur zufolge mangelhafter Herrschaft über sein Organ geschehen. Unterstützt ihn dagegen ein Instrument, so wird er sich mit seinen freien Tönen den gebundenen des Instruments accomodieren, also wiederum nach dem Gehör singen. Die Fähigkeit, dieses Intervall ein wenig weiter, jenes ein wenig enger oder gar um ein Bestimmtes enger oder weiter zu nehmen, als es das Gehör (natürlich nach der reinen Stimmung) fordert, fehlt ihm; wenn er auch im einzelnen Falle die Tonhöhe ein wenig treiben oder sinken lassen kann, so würde doch das Verlangen, dafs er durchweg temperiere, d. h. bald etwas nach der Höhe, bald etwas nach der Tiefe zugebe, eine Quälerei der entsetzlichsten Art bedeuten, da sie ein fortwährendes Ankämpfen gegen die Natur bedingen würde. Die Zumutung wäre so abgeschmackt, dafs darüber gar nicht zu diskutieren ist. Der a capella-Gesang wird darum in der That nur in reiner Stimmung sich bewegen können. Die Tongebung der Singstimme ist ein gar leicht veränderliches Ding, ihre Regelung erfordert eine fortwährende Aktivität des Ohrs, welches einzig und allein im Sinne reiner Stimmung urteilen kann. Allein diese Kraft des Gehörs ist gar eng begrenzt. So sicher es nicht ohne besondere Willensanstrengung möglich ist, statt der reinen Quinte eine etwas tiefere, statt der reinen Terz eine etwas höhere zu singen, ebenso sicher ist es unmöglich, eine um ein syntonisches Komma (81 : 80) zu enge Quinte oder eine ebensoviel zu weite Terz rein zu treffen; vielmehr wird der Sänger auch in Fällen, wo die reine Stimmung diese Intervalle fordert, die reine Quinte und reine Terz geben, bestenfalls, wenn es verlangt wird, die reine Quinte etwas verengen oder die Terz etwas erweitern. Wenn es aber dennoch möglich ist, ein a capella-Gesang-

stück, das in C-dur ohne Modulation sich hält, so auszuführen, dafs am Ende die ursprüngliche Tonhöhe festgehalten ist, obgleich in den Stimmen gelegentlich Schritte wie die kleine Quinte 27 : 40 (= D : $\underline{A}$) resp. grofse Quarte 20 : 27 (= $\underline{A}$: D) oder die pythagoräische kleine Terz 27 : 32 (= D : F) resp. pythagoräische Sexte 16 : 27 (= F : D) vorkamen, welche die Sänger natürlich als reine Quinten, Terzen etc. sich dachten und intonierten, so ist dies nur dadurch erklärlich, dafs die Sänger wider Wissen und Willen doch jene abweichenden Tonhöhen gegeben haben, indem sie den übrigen Stimmen folgten, welche nicht ähnliche bedenkliche Schritte auszuführen hatten, z. B.:



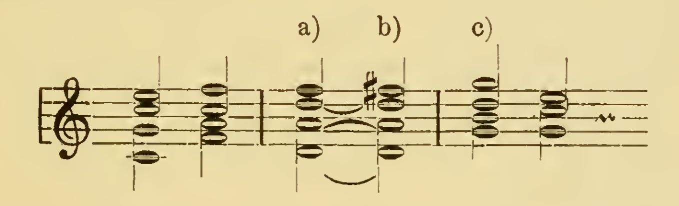
Hier geht bei a) der Alt von d′ nach f′, d. h. er macht einen pythagoräischen kleinen Terzschritt 27 : 32, bei b) geht der Sopran von $\underline{a}$′ nach d″, macht also einen Quartschritt 20 : 27, während gleichzeitig der Bafs den pythagoräischen kleinen Terzschritt f—d ausführt. Die Sänger werden aber in gutem Glauben gewöhnliche kleine Terzen (5 : 6) und Quarten (3 : 4) intonieren. Da aber bei a) der Bafs von g nach f geht und bei b) der Alt von f′ nach g′, beides Schritte, die leicht zu treffen sind (8 : 9 resp. 9 : 8), so kommt die Folge G-dur-F-dur-G-dur rein heraus, indem bei a) der Alt sein f′ nach dem f des Basses einrichtet, und bei b) der Sopran und Bafs ihr d″ (d) als Quinte zum g′ des Alts einstimmen. So stellt sich also eine nicht unerhebliche Differenz heraus zwischen dem Tone, den der Sänger zu geben denkt, und dem, den er wirklich giebt.

Noch frappanter sind die Resultate, wo jene abweichenden Intervalle der Theorie als Zusammenklänge erscheinen, z. B.:



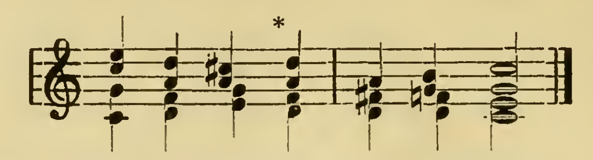
Bei * haben wir den D-moll-Accord; derselbe ist aber in C-Dur als leitereigener Accord nicht zu finden, da D : F und D : $\underline{A}$ eben jene beiden abweichenden Intervalle sind (Hauptmann nennt den Accord D||Fa [D : F : $\underline{A}$] einen v e r m i n d e r t e n Dreiklang). Dennoch werden wir in der Praxis auch vom besten Chore und

gerade von diesem den Dmoll-Accord rein hervorbringen hören. Das ist aber nur dadurch möglich, dafs der Tenor sein f′ (die Unterquinte resp. Oberquarte des vorausgegangenen c″ [c′] des Altes und Basses) fest ergreift und der Alt den Kleinterzschritt c″—$\underline{a}'$ rein und sicher ausführt, während das d″ des Soprans und das d′ des Basses zum $\underline{d}''$ ($\underline{d}'$) werden, d. h. sich als Unterquinte resp. Oberquarte vom $\underline{a}'$ einstimmen. So führt denn der Sopran statt des kleinen Ganztonschrittes (9 : 10) den grofsen (8 : 9) $\underline{e}''$—$\underline{d}''$ und der Bafs statt des grofsen (8 : 9) den kleinen (9 : 10) c′—$\underline{d}'$ aus, beide, ohne es zu wollen, noch zu wissen. Das ist es, was ich enharmonische Identifikation genannt habe. Solange die Tonart festgehalten ist, werden alle derartigen Vertauschungen ohne Einflufs auf die Tonhöhe der Hauptaccorde C+ (= C-dur), F+ (= F-dur) und G+ (= G-dur) sein; denn der einzige Ton, welcher doppelwertig auftritt, ist D ≂ $\underline{D}$. Anders wird die Sachlage bei Entfaltung freierer Harmonik und vielfacher Modulation. Die Wendung nach G-dur führt dessen Oberdominante D+ ein, d. h. statt der C-dur-Unterdominantterz $\underline{A}$ die G-dur-Oberdominantquint A; der Accord D : $\underline{\text{Fis}}$: A hat also durchaus keinen Ton gemein mit $\underline{D}$: $\underline{F}$: A. Dennoch sind Übergänge aus dem einen in den anderen Accord häufig genug, z. B.:



Bei a) folgt dem F-dur-Accorde der D-moll-Accord, d. h. das D ist $\underline{D}$; soll die Einheit der Tonhöhe gewahrt bleiben, d. h. der letzte C-dur-Accord dem ersten gleich klingen, so mufs bei b) von der Unterdominantseite nach der Oberdominantseite hinübergesprungen werden, der D-dur-Accord also als Dominante von G-dur gestimmt sein, d. h. $\underline{D}$ wird zum D, $\underline{A}$ zum A, beide werden um ein Komma erhöht. Wie das geschehen soll, ist mir, gestehe ich, gänzlich unerfindlich, da gerade die beiden Bindetöne der Accordfolge ihre Tonhöhe unbedeutend verändern müfsten. Die Praxis weifs von diesen Skrupeln selbstverständlich nichts. Noch wäre der Einwurf denkbar, dafs vielleicht doch das D bei a) als Oberdominantquint genommen, also entweder Hauptmanns verminderter Dreiklang (D : F : $\underline{A}$=$\underline{D}$|| F a) wirklich gegeben oder aber statt $\underline{D}$: F $\underline{A}$ vielmehr gebracht wird D : $\overline{F}$: A. Damit wäre aber nicht einmal etwas gewonnen, da von D : $\overline{F}$: A aus dieselbe

Kluft nach der Unterdominante F+ hin entstände (F : $\underline{A}$: C — D : $\overline{F}$: A). Der verminderte Dreiklang D : F : $\underline{A}$ aber ist durchaus unhaltbar, wie folgende Accordfolge beweisen mag:



Oder wollte man uns vielleicht gar glauben machen, der A-dur-Septimenaccord löse sich in den verminderten Dreiklang D : F : $\underline{A}$? Ich sehe hier die Klangfolge:

$$c^{+} — {}^{0}\underline{a} — \underline{a}^{7} — {}^{0}\underline{a} — d^{+} — g^{7} — c^{+}$$ *)

d. h. von $^{0}\underline{A}$ zu D+ das Umspringen der Auffassung, die enharmonische Identifikation von $\underline{D}$: $\underline{A}$ mit D : A.

Wir sehen, die enharmonische Identifikation der um ein Komma verschiedenen Töne ist unentbehrlich. Ihre scharfe Auseinanderhaltung ist so kompliziert, dafs die allereinfachste Komposition Anlafs gäbe zu Streitfragen über die rechte Tonhöhenbestimmung.

Die praktische Lösung des Problems der enharmonischen Identifikation ist die gleichschwebende Temperatur. Die Theorie hat dagegen einen ganz anderen Weg einzuhalten, den ich ebenfalls angedeutet habe; sie wird die Auffassung im Sinne reiner Stimmung unter allen Umständen festhalten, aber zahlreiche Umdeutungen anerkennen, ein häufiges Umspringen der Auffassung von der einen Seite zur anderen statuieren müssen. Indem wir so Kontakt behalten mit den Verfechtern der reinen Stimmung, deren gesamte Resultate zu Recht bestehen bleiben, nähern wir uns doch auf der andern Seite den Freunden des Zwölfhalbtonsystems, sofern wir wenigstens für die Ausführung auf die Unterscheidung der enharmonisch-identischen Töne verzichten. Die Differenz bleibt vorläufig nur auf dem Gebiete der Notenschrift bestehen, für welche wir bisher die Unterscheidung der um das pythagoräische Komma verschiedenen Töne (C ≃ His, Cis ≃ Des, Cisis ≃ Eses etc.) festhalten, während wir die um das syntonische Komma verschiedenen Töne confundieren ($\underline{E}$ ≃ E, $\overline{As}$ ≃ As etc.). Der Unterschied des pythagoräischen und syntonischen Kommas ist aber ein so unbedeutender, dafs es in der That fraglich erscheinen kann, ob dieses

*) Das Zeichen ⁰ bedeutet in meiner Harmoniebezeichnung im Anschlufs an A. v. Oettingens „Harmoniesystem in dualer Entwickelung" (1886) stets den Moll-Accord unter dem betreffenden Tone, $^{0}\underline{a} = \underline{d} : f : \underline{a}$.

verschiedene Verhalten gegenüber den ähnlichen Verhältnissen als gerechtfertigt angesehen werden darf:

C : His (pythag. Komma) $= 0{,}019544$ ($= \log_2$ von $531441 : 524288$)

C : $\overline{\text{C}}$ (synton. Komma) $= 0{,}017920$ ($= \log_2$ von $81 : 80$)

Differenz das Schisma $= 0{,}001624$ ($= \log_2$ von $32805 : 32768$)

d. h. noch weniger als $^1/_{100}$ Ganzton. Ja, der Unterschied der in der Notenschrift nicht unterschiedenen Töne ist oft sogar gröfser, als der der unterschiedenen; denn

$\underline{\text{Cis}} : \overline{\text{Des}}$
$\underline{\underline{\text{Dis}}} : \text{Es}$
$\underline{\text{Dis}} : \overline{\text{Es}}$
$\text{G} : \overline{\overline{\text{Asas}}}$
etc.

} $0{,}016296$ ($= \log_2$ von $2048 : 2025$ [Diaschisma]),

d. h. diese Werte stehen einander näher, als die um das syntonische Komma verschiedenen. Die im Sinne des C-dur-Accordes (C $= 0{,}000000$ gesetzt) allein verständlichen Tonwerte sind in Logarithmen auf Basis 2 im Folgenden aus meiner bereits erwähnten Tabelle zusammengestellt; die Werte der gleichschwebenden Temperatur, welche sie zu vertreten haben, stehen rechts daneben:

Ton	Wert	(12 stufig gl. temp.)
C	$= 0{,}000000$	
$\underline{\text{Cis}}$	$= 0{,}076813$	} . . . . 0,083333.
$\overline{\text{Des}}$	$= 0{,}093111$	
D	$= 0{,}169924$	. . . . 0,166666.
$\underline{\underline{\text{Dis}}}$	$= 0{,}228818$	} . . . . 0,250000.
$\overline{\text{Es}}$	$= 0{,}263034$	
$\underline{\text{E}}$	$= 0{,}321928$	. . . . 0,333333.
$\underline{\underline{\text{Eis}}}$	$= 0{,}398742$	} . . . . 0,416666.
F	$= 0{,}415038$	
$\underline{\text{Fis}}$	$= 0{,}491852$	} . . . . 0,500000.
$\overline{\text{Ges}}$	$= 0{,}508148$	
G	$= 0{,}584962$	. . . . 0,583333.
$\underline{\underline{\text{Gis}}}$	$= 0{,}643856$	} . . . . 0,666666.
$\overline{\text{As}}$	$= 0{,}678072$	
$\underline{\text{A}}$	$= 0{,}736966$	} . . . . 0,750000.
$\overline{\overline{\text{Heses}}}$	$= 0{,}771182$	

*B = 0,807356 (natürliche Septime)
Ais = 0,813780 . . . . 0,833333.
B = 0,830076

H = 0,906890
Ces = 0,923186 . . . . 0,916666.

Dieses kleine Tabelle rettet die Unterscheidungen, welche unsere Notenschrift macht; denn sie weist als Parallelwerte nur solche auf, deren Ableitung von der Grundskala eine verschiedene ist, nicht aber von demselben Stammtone abgeleitete mit Unterscheidung durch das syntonische Komma. Einzig für Cis und Gis könnten vielleicht die Parallelwerte Cis und Gis in Frage kommen, jenes nach D, dieses nach A leitend; ihre Rolle würde aber unter allen Umständen eine untergeordnete bleiben, da sie zu Tönen führen, welche dem C-dur-Accord fern stehen und erst durch die enharmonische Identifikation von D ≃ D und A ≃ A nahe rücken. Wirkliche hervorstechende harmonische Bedeutung haben nur die in der Tabelle aufgeführten Werte. Da für jeden beliebigen anderen Accord sich die Intervalle ganz gleich ergeben (für den Mollaccord genau entsprechend nach unten), so darf ich als bewiesen ansehen, dafs die Unterscheidung der von verschiedenen Stufen abgeleiteten Töne, wie sie unsere heutige Notenschrift giebt, kein überflüssiger Ballast, sondern ein bedeutungsvoller Vorzug ist. Ich brauche deshalb nicht zu befürchten, dafs man in meinen weiterhin folgenden Auseinandersetzungen über das als eingeführt gedachte Zwölfhalbtonsystem in der Notenschrift eine ernstlich gemeinte Propaganda erblicken wird. Möge man darin im Gegenteil die Darstellung eines Zustandes erblicken, der möglich gewesen wäre, wenn sich das zwölfstufige temperierte System von Haus aus in der Notenschrift ausgeprägt hätte, eines Zustandes, von dem aus der Uebergang zur Unterscheidung der von der Praxis gleichgestellten Werte Cis ≃ Des etc. als ein wesentlicher Fortschritt erscheinen müfste, weil er sich der Darstellung der Denkvorgänge des musikalischen Hörens mehr nähert. Die gegenteilige Frage, ob aus dem Zustande der Unterschiedslosigkeit der Parallelwerte nicht noch mehr herauszustreben und eine Notenschrift anzubahnen wäre, welche noch feinere Unterschiede verrät, möchte ich aber aus dem gleichen Grunde verneinen; denn da thatsächlich im Sinne eines Dur- und Mollaccordes nur die oben gegebenen 20 Werte für die Auffassung bedeutsam sind, beim Wechsel der Klänge aber sogleich die enharmonischen Identifikationen eintreten, so hätte die Unterscheidung der um das syntonische Komma oder seine Verdoppelung ververschiedenen Töne in der Notenschrift keinen günstigen Erfolg: sie würde die Auffassung belasten, statt sie zu erleichtern.

Noch eines lehrt die obige Tabelle, nämlich dafs die Werte der gleichschwebenden Temperatur zwar brauchbar, aber doch nicht so bewundernswürdig die Mitte treffend sind, wie es auf den grofsen Tabellen, wie z. B. meiner erwähnten von 133 Werten aussieht. Gut sind sie für die grofse Sekunde, reine Quarte und Quinte und kleine Septime, ziemlich gut für die übermäfsige Prim und kleine Sekunde, übermäfsige Quarte und verminderte Quinte, grofse Septime und verminderte Oktave, dagegen doch nur eben noch passabel für die übermäfsige Sekunde, kleine, grofse und übermäfsige Terz, übermäfsige Quinte und kleine Sexte, grofse Sexte und verminderte Septime und übermäfsige Sexte. Die vielen Werte, welche meine grofse Tabelle aufweist und welche immer gruppenweise einen Wert der gleichschwebenden Temperatur umschliefsen, sind nichts anderes als Zusammenstellungen der oben in der Tabelle gegebenen 20 Werte für eine gröfsere Anzahl von Accorden. Der Vorzug der gleichschwebenden Temperatur ist aber der, dafs sie zwar für den einzelnen Klang nur mäfsig gute Resultate erzielt, aber auch für keinen Klang schlechtere. Die Verhältnisse sind dieselben, mögen wir den C-dur-Accord oder den Heses- oder Fisis-Dur-Accord zu Grunde legen. Die früher mehrfach versuchten ungleichschwebenden Temperaturen (vergl. mein Lexikon, Art. Temperatur) stehen darum hinter der gleichschwebenden weit zurück; das sonderbare Gemisch reiner und unreiner Verhältnisse ist in keiner Weise zu rechtfertigen.

Dafs es nicht möglich ist, ohne eine Vervierfachung der Stufenzahl eine bessere gleichschwebende Temperatur als die zwölfstufige zu gewinnen, hat Drobisch endgültig nachgewiesen (Berichte d. math.-phys. Klasse der kgl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1877); zum Überflufs habe ich mir die Arbeit gemacht, für alle Systeme von 15 bis zu 48 Stufen die Werte auszurechnen und mich von der Richtigkeit der Behauptung Drobischs überzeugt. Erst die 53stufige gleichschwebende Temperatur übertrifft die 12stufige, alle anderen sind schlechter bis auf die 24-, 36- und 48stufige, welche ebensogut, aber auch nicht besser sind (gut sind nämlich alle mit den 12stufigen zusammenfallenden Werte derselben, alle anderen aber wertlos). Die 53stufige Temperatur kommt der reinen Stimmung so nahe, dafs man sie vielfach mit ihr verwechselt; ihre 20 Werte für den C-dur-Accord sind:

	(Rein.)		(53 stufig gl. temp.)
C	= 0,000000		
$\underline{\text{Cis}}$	= 0,076813	. . . .	0,075471.
$\overline{\text{Des}}$	= 0,093111	. . . .	0,094339.
D	= 0,169924	. . . .	0,169821.
$\underline{\underline{\text{Dis}}}$	= 0,228818	. . . .	0,226414.
$\overline{\text{Es}}$	= 0,263034	. . . .	0,264150..

$\underline{\text{E}}$	= 0,321928	. . . . 0,320754.
$\underline{\underline{\text{Eis}}}$	= 0,398742	. . . . 0,396225.
F	= 0,415038	. . . . 0,415094.
$\underline{\text{Fis}}$	= 0,491852	. . . . 0,490557.
$\overline{\text{Ges}}$	= 0,508148	. . . . 0,509433.
G	= 0,584962	. . . . 0,584904.
$\underline{\underline{\text{Gis}}}$	= 0,643856	. . . . 0,641508.
$\overline{\text{As}}$	= 0,678072	. . . . 0,679236.
$\underline{\text{A}}$	= 0,736966	. . . . 0,735858.
$\overline{\overline{\text{Heses}}}$	= 0,771182	. . . . 0,773583.
*B	= 0,807356	} . . . . 0,811319.
$\underline{\underline{\text{Ais}}}$	= 0,813980	
B	= 0,830076	. . . . 0,830187.
$\underline{\text{H}}$	= 0,906890	. . . . 0,905659.
$\overline{\text{Ces}}$	= 0,923186	. . . . 0,924537.

In meinem Lexikon (1.—3. Aufl. Art. Temperatur)*) habe ich auf eine für Tasteninstrumente durchführbare Art von 36stufiger gemischter Temperatur aufmerksam gemacht, an welche bisher, wie es scheint, niemand gedacht hatte, eine Verbindung von drei zwölfstufigen gleichschwebend temperierten Systemen, deren eines ein syntonisches Komma höher, das andere ebensoviel tiefer steht, als das im normalen Diapason (Pariser Kammerton) einzustimmende mittlere. Der Grundgedanke dieses Systems ist die Beseitigung der schlechten Terzen aus der zwölfstufigen gleichschwebenden Temperatur. Die Verbindung derselben mit Gesang oder Streichinstrumenten würde die Neigung oder, richtiger gesagt, das natürliche Verlangen begünstigen, die Accorde rein zu geben, während es andererseits für die unerläßliche Vertauschung der Werte sorgen kann. Die 20 Werte des Systems für den C-dur-Accord sind:

C	= 0,00000.
$\underline{\text{Cis}}$	= 0,071928.
$\overline{\text{Des}}$	= 0,094737.
D	= 0,166666.
$\underline{\underline{\text{Dis}}}$	= 0,238594.
$\overline{\text{Es}}$	= 0,261405.
$\underline{\text{E}}$	= 0,321928 (absolut rein).
$\underline{\underline{\text{Eis}}}$	= 0,405261.

*) Vgl. Katechismus der Musikwissenschaft S. 68.

F = 0,416666.
$\underline{\text{Fis}}$ = 0,488594.
$\overline{\text{Ges}}$ = 0,511405.
G = 0,583333.
$\underline{\underline{\text{Gis}}}$ = 0,655261.
$\overline{\text{As}}$ = 0,678072 (absolut rein).
$\underline{\text{A}}$ = 0,738593.
$\overline{\overline{\text{Heses}}}$ = 0,761405.
*B = }
$\underline{\underline{\text{Ais}}}$ = } 0,821928.
B = 0,833333.
$\underline{\text{H}}$ = 0,905261.
$\overline{\text{Ces}}$ = 0,928072.

Die Brauchbarkeit der Werte ist nicht in Abrede zu stellen; wer vielleicht Bedenken gegen die absolut reinen Terzen hat gegenüber den unbedeutend schwebenden Quinten, der könnte die Terz von C ($\underline{\text{E}}$) um einige Schwebungen zu hoch nehmen und die Unterterz ($\overline{\text{As}}$) um ebensoviel zu tief, so dafs also das obere System um etwas mehr als das syntonische Komma höher und das untere um etwas mehr als das syntonische Komma höher stände, als das mittlere. Was aber trotz der etwas geringeren Reinheit der Werte das System praktikabler macht als das 53stufige, ist nicht nur die Ersparnis von 17 Stufen (wahrhaftig auch nicht gering anzuschlagen), sondern die bequeme Handhabung, die jederzeit sichere Wahl der Tasten, da für die Dur-Accorde die Terzen, übermäfsigen Einklänge, Sekunden, Quarten, Quinten, Sexten und die grofsen Sexten und Septimen aus der oberen Reihe zu nehmen sind, dagegen die kleinen Sekunden, Terzen und Sexten und verminderten Quinten, Septimen und Oktaven aus der unteren Reihe, während Prim, reine Quarte, Quinte und kleine Septime in der Mittelreihe liegen. Für die Moll-Accorde liegen die Verhältnisse umgekehrt: Unterterzen, übermäfsige Einklänge (nach unten), übermäfsige Untersekunden, Terzen, Quarten, Quinten und Sexten und grofse Untersexten und Unterseptimen in der Unterreihe, kleine Untersekunden, Unterterzen und Untersexten und verminderte Unterquinten, Unterseptimen und Unteroktaven in der Oberreihe und Prim, reine Quarte, Quinte und kleine Unterseptime in der Mittelreihe. Es gehören wirklich nur elementare Kenntnisse in der Harmonie dazu, um jederzeit richtig zu greifen. Das System sei der Beachtung der Sachverständigen angelegentlichst empfohlen; solchergestalt gestimmte Harmoniums würden für Unterrichtszwecke höchst instruktiv und Gehör bildend sein.

II. Das Zwölfhalbtonsystem in der Theorie.

Für die Theorie würde die Identifizierung der annähernd zusammenfallenden, aber von verschiedenen Stufen der siebentönigen Grundskala abgeleiteten Töne ($\underline{\text{Cis}} \approx \overline{\text{Des}}$, $\underline{\text{Dis}} \approx \overline{\text{Es}}$, $\underline{\text{Fis}} \approx \overline{\text{Ges}}$, $\underline{\text{Gis}} \approx \overline{\text{As}}$, $\underline{\text{Ais}} \approx$ B etc.) nur in demselben Sinne möglich sein, wie sie jetzt allgemein für die um das syntonische Komma verschiedenen Töne stattfindet. Da die Theorie durchaus auf die natürliche Klanglehre aufgebaut werden mufs (ich denke, darüber sind wir heute alle einig), so sind für sie $\underline{\text{E}}$ als Terz von C und E als 4. Quinte von C zwei verschiedene Töne und ihre gemeinsame Benennung und ihr kommixter Gebrauch wird von der Theorie anerkannt im Hinblick auf die faktische Unmöglichkeit ihrer durchgängigen Unterscheidung. Dieses Verhalten würde die Theorie einfach auch auf die bisher noch in Benennung und Notenschrift unterschiedenen erhöhten und erniedrigten Töne annähernd gleicher Tonhöhe übertragen müssen. Dafs dieses Vorgehen eine Verschlechterung der Notenschrift bedeuten würde, habe ich oben angedeutet; sie würde unvollkommener als jetzt die musikalische Vorstellungsthätigkeit unterstützen.

Wir wollen aber davon absehen, dafs der von den Chromatikern erstrebte Fortschritt thatsächlich ein Rückschritt wäre, und die Gleichbenennung aller in der zwölfstufigen gleichschwebenden Temperatur durch denselben Wert vertretenen Töne als einen allgemein endgültigen Beschlufs annehmen. Es würde sich dann für die Theorie darum handeln, die solcher Gestalt konfundierten Töne wieder zu unterscheiden; denn ihre theoretische Unterscheidung ist natürlich nach wie vor unerläfslich. Daran scheinen die Chromatiker bisher gar nicht gedacht zu haben. Man kann aber nicht die Augen zumachen und die von einem Rameau, Tartini, Hauptmann, Helmholtz und von Oettingen eruierten Naturgesetze des musikalichen Hörens etwa einfach ignorieren.

Die erste Frage wäre die der Benennung der zwölf Töne. Gegen Zahlen hätte ich ernstliche Bedenken; die Vorzüge des 7stufigen Tonziffersystems (Rousseau-Galin-Natorp etc.) kommen dem 12stufigen Ziffersystem nicht zu Gute. Die Bezeichnung:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
für	C	♯♭	D	♯♭	E	F	♯♭	G	♯♭	A	♯♭	H	C

würde allerdings die Gröfse der Intervalle als Differenz kenntlich machen, z. B. wären 1—5, 2—6, 3—7, 4—8, 5—9 etc. grofse Terzen; man würde sich schnell gewöhnen, die Differenz 4 als grofse Terz (dann natürlich als „Quarte", „Vierte" oder dergl. zu bezeichnen) und 7 als reine Quinte zu verstehen u. s. f. Komplizierter würde aber die Vorstellung, sobald ein Intervall über die 12 hin-

überreicht. Dann entstände die Frage, ob man lieber weiter zählen würde: 13, 14, 15 etc. und damit die Differenz in gleicher Weise kenntlich erhalten, oder aber verlangen, daſs für unsere Auffassung folgende übereinanderstehenden Zahlen gleichbedeutend würden:

13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

— soweit müſsten uns die Werte durchaus geläufig sein, denn z. B. die Septime h:a′ müſste als 12:10′ (Oktavenmerkzeichen wären selbstverständlich nicht zu entbehren) bezeichnet, aber als 12:22 verstanden werden. Damit stellt sich der Gewinn, den wir von der Zahlenbezeichnung haben würden, als völlig illusorisch heraus, da eine schnelle Übersicht doch nicht vermittelst des Zählens gewonnen werden würde, sondern erst dann möglich wäre, wenn die Zahlen ihrer Zahlenbedeutung entkleidet zu Tonnamen geworden wären. Mit anderen Worten: Buchstaben würden dieselben Dienste leisten. Man dürfte aber wieder nicht die heute üblichen Tonbuchstaben in ihrer Bedeutung der Töne der Grundskala beibehalten und etwa nur für die der Obertasten des Klaviers entsprechenden Töne neue Buchstaben einschieben, etwa:

I. K. L. M. B.
C. D. E. F. G. A. H.

oder mit Ausmerzung der historischen Konfusion des H:

H. I. K. L. M.
A. B. C. D. E. F. G. A.

Auf diesem Wege würde es schwerlich gelingen, das Bewuſstsein der Grundskala der 7 Töne zu beseitigen. Auch wenn man A. B. C. D. E. F. G. im Sinne unseres C. D. E. F. G. A. H. wiederherstellte (wie es im X.—XII. Jahrhundert gebräuchlich war):

H. I. K. L. M.
A. B. C. D. E. F. G.

so würde man die Grundskala (C-dur) begünstigen und die Buchstaben H—M würden als Versetzungszeichen erscheinen. Vielmehr müſste, wenn der Gedanke des Zwölfhalbtonsystems rein zum Ausdruck kommen sollte, die siebentönige Grundskala gänzlich ausgemerzt werden. Das nächstliegende wäre also:

B. D. F. H. K. M. b′
A. C. E. G. I. L. a′ etc.,

indem man das A entweder dem heutigen C oder A gleich setzte. Wir hätten dann zwischen im Alphabet benachbarten Buchstaben immer das Halbtonintervall, und die Überspringung eines Buch-

staben würde jedesmal einen Ganzton bedeuten. Die Töne B. D. F. H. K. M. würden dann auf einer chromatischen Klaviatur (gegen welche nach Aufgabe der Grundskala ja nichts mehr vorzubringen wäre) den Obertasten zukommen, A. C. E. G. I. L dagegen den Untertasten. Leider ist auch diese Benennung nicht viel wert, da sie der Auffassung zuviel Arbeit zumutet. Denn entweder müfsten alle Intervalle: die grofsen Terzen A : E, B : F, C : G, D : H etc., die Quinten A : H, B : I, C : K u. s. f. durch auswendig Lernen sich im Gedächtnisse festsetzen oder aber — wir müfsten den Buchstaben Zahlenwerte beilegen und darnach die Distanzen schätzen: dann wären natürlich die Zahlen selbst lieber gleich beizubehalten, wenn auch das Solfeggieren mit: eins! drei! sechs! fünf! etc. sich zunächst etwas sonderbar ausnehmen und dem Gesanglehrer Entsetzen einflöfsen würde.

Man würde unbedingt mnemotechnischer Hilfsmittel bedürfen, welche das Auffassen der verschiedenartigen Beziehungen der 12 Töne untereinander erleichtern; z. B. könnte man mit Vokalen und Konsonanten regelmäfsig wechseln:

(C. ♯♭. D. ♯♭. E. F. ♯♭. G. ♯♭. A. ♯♭. H. c′)
A. B. E. C. I. D. O. F. U. G. Y. H. A.

Dieselbe Rolle, welche in unserer heutigen Notenschrift Linien und Zwischenräume für die Notenbilder der Intervalle spielen, würden hier die Vokale und Konsonanten spielen. Wie dort z. B. bei der Quarte stets ein Ton auf eine Linie, der andere aber auf ein Spatium fällt, oder bei der Terz, Quinte und Septime beide Töne auf Linien oder beide auf Spatien fallen, so würde hier z. B. die grofse Terz immer durch zwei Vokale oder zwei Konsonanten auszudrücken sein:

A : I, B : D, E : O, C : F, I : U, D : G, O : Y, F : H, U : a′,
G : b′, Y : e′, H : c′

ebenso die Quinten stets durch einen Vokal und einen Konsonanten:

A : F : E : G : I : H : O : B : U : C : Y : D : A.

Man unterschätze die damit gewonnene Erleichterung nicht. Anstatt zwölf einzeln zu merkender Werte haben wir jetzt zwei Mal sechs; zwei Mal sechs ist allerdings zwölf, aber sechs sind nicht nur halb so leicht zu lernen wie zwölf, sondern viel leichter.

Sehen wir die Benennungsfrage in der angedeuteten Weise als gelöst an,*) so würde nun die viel schwerere Frage der theore-

---

[3]) Für Solfeggierzwecke könnte man statt der einfachen Buchstaben etwa die leicht handlichen Silben nennen:

la, ba, me, ca, ni, da, po, fa, qu (ku), ga, ry, ha.

tischen Unterscheidung der gleichbenannten und in der Praxis gleichgetzten Töne an uns herantreten.

Zur bequemen Orientierung der Tonbedeutung der zwölf Buchstaben diene folgende Tabelle:

→ Quintschritte.

Terzen ↓	I	H	O	B	U	C	Y	D	A	F	E	G	I
	A	F	E	G	I	H	O	B	U	C	Y	D	A

etc.

Die Terz von A (= C) wäre also: I (= E) und die vierte Quint von A (=A [F. E. G.] I) ebenfalls I; wir würden diese beiden I ebenso durch einen Strich unterscheiden können, wie in der jetzigen (Helmholtz-Oettingenschen) die Terz $\underline{\text{E}}$ von der vierten Quint E (von C aus gedacht). Es würde also $\underline{\text{I}}$ um das syntonische Komma 81 : 80 tiefer sein als I. Wie aber würde man den jetzt $\overline{\overline{\text{Fes}}}$ benannten Wert von diesen beiden unterscheiden? Ich denke einfach als $\overline{\overline{\text{I}}}$; ein $\overline{\overline{\text{E}}}$ würden wir freilich von $\overline{\overline{\text{Fes}}}$ nicht unterscheiden können. Da der Theorie keinenfalls der Weg verlegt werden darf, die aus der Kombination von Terz- und Quintschritten sich ergebenden Tonwerte genau zu unterscheiden, so mufs zur Vermeidung jedweder Unklarheit die Zahl der Quintschritte, um welche ein zu definierender Ton vom Mittelpunkt des Systems (A) absteht, bezeichnet werden, und zwar unterschieden, ob die Schritte nach oben oder unten gehen, durch die Stellung der Zahl: I^4, $_8\text{I}$ etc. Eine solche (selbstverständlich nur für theoretische Untersuchungen zur Anwendung kommende) Bezeichnung hätte den Vorzug, dafs sie immer die relative Schwingungszahl gegenüber C ausdrückt ähnlich wie F. W. Drobisch in seinen Arbeiten über Tonbestimmung etc. durch Kombination von Q (= Quinte) und T (= Terz) die Schwingungsverhältnisse abkürzend angiebt. Z. B. wäre $\underline{\text{Fis}}$ als Terz der 2. Quinte mit $\underline{\text{O}}^2$ zu bezeichnen, was Drobischs 2QT entspricht, d. h. wenn wir zur kurzen Berechnung die Oktavlage aufser Acht lassen und Q = 3, T = 5 setzen, $3^2 \cdot 5 = 9 \cdot 5 = 45$; das nächsttiefere C ist dann die nächstkleinere Potenz von 2 (also 32) und das nächsthöhere C die nächstgröfsere Potenz von 2 (also 64), d. h. A : $\underline{\text{O}}^2$ (= C : $\underline{\text{Fis}}$) = 32 : 45, und $\underline{\text{O}}^2$: a′ (= $\underline{\text{Fis}}$: c′ = 45 : 64).

Die folgende Tabelle stellt die solchergestalt entwickelten Bezeichnungen des Zwölfhalbtonsystems zusammen mit den Drobischschen Formeln und der heute üblichen Helmholtz-v. Oettingenschen Buchstabenbezeichnung:

	Zwölfhalbtonsystem.	Drobisch.	Helmholtz-v. Oettingen.
A	A	1	C
	$\underline{A}^{8}$	8QT	$\underline{\text{His}}$ (Schisma).
	$\overline{A}^{4}$	$\frac{4Q}{T}$	$\overline{C}$ (syntonisches Komma).
	A^{12}	12Q	His (pythagoräisches Komma).
	$\overline{\overline{\overline{A}}}$	$\frac{1}{3T}$	$\overline{\overline{\overline{\text{Deses}}}}$.
B	${}_{1}\underline{\underline{B}}$	$\frac{2T}{Q}$	$\underline{\underline{\text{Cis}}}$ (kleines Chroma).
	${}_{5}B$	$\frac{1}{5Q}$	Des (pythagoräischer Halbton).
	$\underline{B}^{3}$	3QT	$\underline{\text{Cis}}$ (grosses Chroma).
	${}_{1}\overline{B}$	$\frac{1}{QT}$	$\overline{\text{Des}}$ (Leittonschritt).
	B^{7}	7Q	Cis
	$\overline{\overline{B}}^{3}$	$\frac{3Q}{2T}$	$\overline{\overline{\text{Des}}}$
E	$\underline{\underline{\underline{E}}}^{2}$	2Q3T	$\underline{\underline{\underline{\text{Cisis}}}}$
	${}_{10}E$	$\frac{1}{10Q}$	Eses
	${}_{2}\underline{E}$	$\frac{T}{2Q}$	$\underline{D}$ (kleinerer Ganzton).
	E^{2}	2Q	D (grösserer Ganzton)
	${}_{2}\overline{\overline{E}}$	$\frac{1}{2Q2T}$	$\overline{\overline{\text{Eses}}}$
	$\overline{E}^{6}$	$\frac{6Q}{T}$	$\overline{D}$
	E^{14}	14Q	Cisis

	Zwölfhalbtonsystem.	Drobisch.	Helmholtz-v. Oettingen.	
C	$\underline{\underline{C}}^1$	Q2T	$\underline{\underline{\text{Dis}}}$	(übermässige Secunde).
	$_3C$	$\frac{1}{3Q}$	Es	(pythagoräische kleine Terz).
	$\underline{C}^5$	5QT	$\underline{\text{Dis}}$	
	$\overline{C}^1$	$\frac{Q}{T}$	$\overline{\text{Es}}$	(kleine Terz).
	C^9	9Q	Dis	
	$\overline{\overline{C}}^5$	$\frac{5Q}{2T}$	$\overline{\overline{\text{Es}}}$	
I	$_8I$	$\frac{1}{8Q}$	Fes	
	$\underline{I}$	T	$\underline{E}$	(Terz).
	I^4	4Q	E	(pythagoräische Terz).
	$\overline{\overline{I}}$	$\frac{1}{2T}$	$\overline{\overline{\text{Fes}}}$	
D	$_1\underline{\underline{\underline{D}}}$	$\frac{3T}{Q}$	$\underline{\underline{\underline{\text{Eis}}}}$	
	$_2\underline{D}$	$\frac{T}{2Q}$	$\underline{F}$	
	$\underline{\underline{D}}^3$	3Q2T	$\underline{\underline{\text{Eis}}}$	(übermässige Terz).
	$_1D$	$\frac{1}{Q}$	F	(Quarte).
	$\overline{D}^3$	$\frac{3Q}{T}$	$\overline{F}$	(grössere Quarte).
O	$_2\underline{\underline{O}}$	$\frac{2T}{2Q}$	$\underline{\underline{\text{Fis}}}$	
	$_6O$	$\frac{1}{6Q}$	Ges	
	$\underline{O}^2$	2QT	$\underline{\text{Fis}}$	(übermässige Quarte).
	$_2\overline{O}$	$\frac{1}{2QT}$	$\overline{\text{Ges}}$	(verminderte Quinte).
	O^6	6Q	Fis	
	$\overline{\overline{O}}^2$	$\frac{2Q}{2T}$	$\overline{\overline{\text{Ges}}}$	

	Zwölfhalbtonsystem.	Drobisch.	Helmholtz-v. Oettingen.	
F	$\underline{\underline{\underline{F}}}^1$	Q3T	$\underline{\underline{\underline{\text{Fisis}}}}$	
	$_{11}F$	$\frac{1}{11Q}$	Asas	
	$_3\underline{F}$	$\frac{T}{3Q}$	$\underline{G}$	(kleinere Quinte).
	F^1	Q	G	(Quinte).
	$_3\overline{\overline{F}}$	$\frac{1}{3Q2T}$	$\overline{\overline{\text{Asas}}}$	
	$\overline{F}^5$	$\frac{5Q}{T}$	$\overline{G}$	
	F^{13}	13Q	Fisis	
	$\overline{\overline{\overline{F}}}^1$	$\frac{Q}{3T}$	$\overline{\overline{\overline{\text{Asas}}}}$	
U	$\underline{\underline{U}}$	2T	$\underline{\underline{\text{Gis}}}$	(übermässige Quinte).
	$_4U$	$\frac{T}{4Q}$	As	
	$\underline{U}^4$	4QT	$\underline{\text{Gis}}$	
	$\overline{U}$	$\frac{1}{T}$	$\overline{\text{As}}$	(kleine Sexte).
	U^8	8Q	Gis	
	$\overline{U}^4$	$\frac{4Q}{2T}$	$\overline{\overline{\text{As}}}$	
G	$\underline{\underline{\underline{G}}}^3$	3Q3T	$\underline{\underline{\underline{\text{Gisis}}}}$	
	$_9G$	$\frac{1}{9Q}$	Heses	
	$_1\underline{G}$	$\frac{T}{Q}$	$\underline{A}$	(grosse Sexte).
	G^3	3Q	A	(pythagoräische grosse Sexte).
	$_1\overline{\overline{G}}$	$\frac{1}{Q2T}$	$\overline{\overline{\text{Heses}}}$	(verminderte Septime).
	$\overline{G}^7$	$\frac{7Q}{T}$	$\overline{A}$	

	Zwölfhalbtonsystem.	Drobisch.	Helmholtz-v. Oettingen.	
Y	$\overset{*}{Y}$		*B	(natürliche Septime).
	$_{6}\underline{Y}$	$\frac{T}{6Q}$	$\underline{B}$	
	$\underline{\underline{Y}}^{2}$	2Q2T	$\underline{\underline{Ais}}$	(übermäſsige Sexte).
	$_{2}Y$	$\frac{1}{2Q}$	B	(kleine Septime).
	$\overline{Y}^{2}$	$\frac{2Q}{T}$	$\overline{B}$	
	Y^{10}	10Q	Ais	
H	$_{7}H$	$\frac{1}{7Q}$	Ces	
	$\underline{H}^{1}$	QT	$\underline{H}$	(groſse Septime).
	$_{3}\overline{H}$	$\frac{1}{3QT}$	$\overline{Ces}$	(verminderte Oktave).
	H^{5}	5Q	H	
	$\underline{\underline{H}}^{1}$	$\frac{Q}{2T}$	$\underline{\underline{Ces}}$	
A'	$\underline{\underline{\underline{A}}}$	3T	$\underline{\underline{\underline{His}}}$	
	$_{12}A$	$\frac{1}{12Q}$	Deses	
	$_{4}\underline{A}$	$\frac{T}{4Q}$	$\underline{C}$	
	A	1	C	(Oktave).

Die folgende Tabelle diene zur weiteren vollständigen Orientierung über die Beziehungen der Töne nach ihren neuen Namen:

← Terzschritte →

Quintschritte	− 3	− 2	− 1	0	+ 1	+ 2	+ 3
−6	$_{6}\overline{\overline{\overline{O}}}$	$_{6}\overline{\overline{Y}}$	$_{6}\overline{E}$	$_{6}O$	$_{6}\underline{Y}$	$_{6}\underline{\underline{E}}$	$_{6}\underline{\underline{\underline{O}}}$
−5	$_{5}\overline{\overline{\overline{B}}}$	$_{5}\overline{\overline{D}}$	$_{5}\overline{G}$	$_{5}B$	$_{5}\underline{D}$	$_{5}\underline{\underline{G}}$	$_{5}\underline{\underline{\underline{B}}}$
−4	$_{4}\overline{\overline{\overline{U}}}$	$_{4}\overline{\overline{A}}$	$_{4}\overline{I}$	$_{4}U$	$_{4}\underline{A}$	$_{4}\underline{\underline{I}}$	$_{4}\underline{\underline{\underline{U}}}$
−3	$_{3}\overline{\overline{\overline{C}}}$	$_{3}\overline{\overline{F}}$	$_{3}\overline{H}$	$_{3}C$	$_{3}\underline{F}$	$_{3}\underline{\underline{H}}$	$_{3}\underline{\underline{\underline{C}}}$
−2	$_{2}\overline{\overline{\overline{Y}}}$	$_{2}\overline{\overline{E}}$	$_{2}\overline{O}$	$_{2}Y$	$_{2}\underline{E}$	$_{2}\underline{\underline{O}}$	$_{2}\underline{\underline{\underline{Y}}}$
−1	$_{1}\overline{\overline{\overline{D}}}$	$_{1}\overline{\overline{G}}$	$_{1}\overline{B}$	$_{1}D$	$_{1}\underline{G}$	$_{1}\underline{\underline{B}}$	$_{1}\underline{\underline{\underline{D}}}$
0	$\overline{\overline{\overline{A}}}$	$\overline{\overline{I}}$	$\overline{U}$	$\boxed{A}$	$\underline{I}$	$\underline{\underline{U}}$	$\underline{\underline{\underline{A}}}$
+1	$\overline{\overline{\overline{F}}}^{1}$	$\overline{\overline{H}}^{1}$	$\overline{C}^{1}$	F^{1}	$\underline{H}^{1}$	$\underline{\underline{C}}^{1}$	$\underline{\underline{\underline{F}}}^{1}$
+2	$\overline{\overline{\overline{E}}}^{2}$	$\overline{\overline{O}}^{2}$	$\overline{Y}^{2}$	E^{2}	$\underline{O}^{2}$	$\underline{\underline{Y}}^{2}$	$\underline{\underline{\underline{E}}}^{2}$
+3	$\overline{\overline{\overline{G}}}^{3}$	$\overline{\overline{B}}^{3}$	$\overline{D}^{3}$	G^{3}	$\underline{B}^{3}$	$\underline{\underline{D}}^{3}$	$\underline{\underline{\underline{G}}}^{3}$
+4	$\overline{\overline{\overline{I}}}^{4}$	$\overline{\overline{U}}^{4}$	$\overline{A}^{4}$	I^{4}	$\underline{U}^{4}$	$\underline{\underline{A}}^{4}$	$\underline{\underline{\underline{I}}}^{4}$
+5	$\overline{\overline{\overline{H}}}^{5}$	$\overline{\overline{C}}^{5}$	$\overline{F}^{5}$	H^{5}	$\underline{C}^{5}$	$\underline{\underline{F}}^{5}$	$\underline{\underline{\underline{H}}}^{5}$
+6	$\overline{\overline{\overline{O}}}^{6}$	$\overline{\overline{Y}}^{6}$	$\overline{E}^{6}$	O^{6}	$\underline{Y}^{6}$	$\underline{\underline{E}}^{6}$	$\underline{\underline{\underline{O}}}^{6}$

← Quintschritte →

= Duraccord.

= Mollaccord.

Zur schnellen Übersicht sei noch darauf aufmerksam gemacht, dafs die Tonnamen nach den Vertikalreihen (Terzenketten) sich am leichtesten merken lassen; wir haben dann 4 Gruppen zu 3 Tönen:

1. A—U—I, auftretend in der Mittelreihe (O), sowie den Quintabständen + 4, + 8, + 12 und — 4, — 8, — 12.
2. F—C—H, auftretend in den Quintabständen + 1, + 5, + 9 und — 3, — 7, — 11.

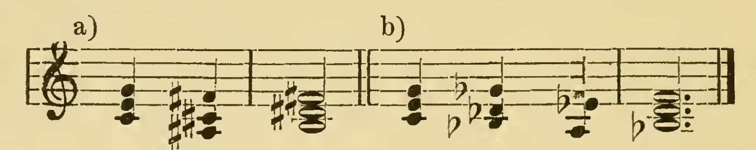
3. E—Y—O, auftretend in den Quintabständen + 2, + 6, + 10 und — 2, — 6, — 10.
4. G—D—B, auftretend in den Quintabständen + 3, + 7, + 11 und — 1, — 5, — 9.

Es unterliegt keinem Zweifel, dafs die genaueste Tonbestimmung mit dieser Art der Bezeichnung möglich ist, und man kann versucht sein, sie für theoretische Zwecke der heute üblichen vorzuziehen. Die Gründe, welche schliefslich doch im gegenteiligen Sinne entscheidend sind, habe ich bereits oben auseinandergesetzt.

III. Die Tonartencharakteristik im Zwölfhalbtonsystem.

Bei verschiedenen Gelegenheiten habe ich meine Ansicht über die Charakteristik der Tonarten dargelegt und darauf hingedeutet, welch verschiedenen ästhetischen Wert die Töne mit ♯ und die mit ♭ haben. Da das Zwölfhalbtonsystem Cis und Des völlig identifiziert, so scheint es um die verschiedene ästhetische Wirkung von Cis-moll und Des-moll, H-dur und Ces-dur geschehen. Niemand würde mehr von dem Angespannten, Überreizten reden können, das den Molltonarten mit vielen Kreuzen, oder von dem Glänzenden, Strahlenden, das den Dur-Tonarten mit vielen Kreuzen eigen ist; das Elegische der Dur-Tonarten mit vielen Been und das Tiefdunkle der Moll-Tonarten mit vielen Been würde weggewischt und zu einem vergessenen Märchen werden. Der Verlust dieser verschieden beleuchteten Vorstellungsgebiete wäre schwer zu beklagen; derselbe ist jedoch zum Teil nur ein scheinbarer. Der Unterschied von Cis und Des in der Notenschrift ist ja doch nur für denjenigen vorhanden, welcher die Notenschrift versteht. Wenn die Angabe der Tonart auf den Programmen (Largo molto, Cis-moll; Allegro maëstoso, C-dur) auf den Hörer bereits einen ästhetischen Eindruck von bestimmter Qualität macht, noch bevor er die erste Note gehört hat, so wird diese Wirkung durch sein Verständnis der Notenschrift bedingt. Das Gros derer, welche die Noten nicht kennen, trifft der Verlust ganz bestimmt nicht. Nun ist allerdings zu berücksichtigen, dafs die Zahl der Musiktreibenden eine aufserordentlich grofse ist, ja dafs die besseren Konzerte fast nur von Leuten besucht werden, die einige musikalische Kenntnisse haben; auch ist zu bedenken, dafs die ausübenden Musiker durch die Tonart beeinflufst werden und z. B. ein Largo aus A-moll in anderer Stimmung spielen als eines aus As-moll, welche Stimmung gewifs auf ihren Vortrag besonders auf die Interpretation des Dirigenten von Einflufs sein kann: ja, es ist ohne Frage schon für den Komponisten ein ganz gewaltiger Unterschied, ob er in Es-dur oder in E-dur denkt, seine Freude, sein Jubel wird sich in C-dur, G-dur, D-dur, A-dur, E-dur natürlicher, frischer geben, als vielleicht in As-dur oder Des-dur, seine Trauer wird in B-moll oder As-moll intensiver sein, als in E-moll oder A-moll. Wäre die Tonartencharak-

teristik wirklich im Zwölfhalbtonsystem soweit ausgeschlossen, daſs nur noch der Unterschied bliebe, ob die eine Tonart einen halben oder ganzen Ton etc. höher oder tiefer ist, als die andere, so wäre der Verlust ein sehr groſser. Ganz so schlimm steht es aber für das Zwölfhalbtonsystem nicht. Die oben angedeuteten Charakterunterschiede der Tonarten existieren nämlich nicht nur auf dem Papiere, nicht nur in der Notenschrift, nicht nur in der formellen Fassung unseres Musiksystems im Sinne einer siebentönigen Grundskala, sondern sie hängen zusammen mit der von Natur gebotenen, nichtkonventionellen Auffassung der verwandtschaftlichen Beziehungen der Töne und Tonarten selbst. Daſs G Oberton von C, daſs daher der Übergang von der C-dur-Tonart zur G-dur-Tonart, als eine Steigerung erscheint, ist eine positive Thatsache unseres Empfindens, an welcher nicht zu mäkeln ist. Analoges gilt von allen anderen Tonfolgen. Die durch Quint- und Terzschritte nach oben erreichten Töne und Tonarten erscheinen als gesteigerte, hellere, die durch Quint- und Terzschritte nach unten erreichten als verdunkelte, weichere. Der Harmonieschritt C-dur—Fis-dur würde allerdings im Zwölfhalbtonsystem identisch sein mit C-dur—Ges-dur nämlich A+—O+; und doch wird ein Zweifel, ob dieses O als $\underline{O}^2$ oder $_2\overline{O}$ zu fassen ist, nicht leicht aufkommen können, wie folgende Beispiele beweisen mögen:



Bei a) ist die Auffassung des $\underline{\text{Fis}}$+ als $\underline{O}^2$ durch das nachfolgende $\underline{\text{H}}$+ bestimmt, bei b) die des $\overline{\text{Ges}}$+ als $_2\overline{O}$ durch das folgende F+ und B+. Denn die Theorie weist nach, daſs auf weitere Harmonieschritte immer ein näher liegender (übersprungener) Klang als Erklärung folgt, so daſs die Auffassung des H+ als $\overline{\text{Ces}}$+ ($^3\overline{\text{H}}$) wie die des F+ als $\underline{\underline{\text{Eis}}}$+ ($\underline{\underline{\text{D}}}^3$) ausgeschlossen ist. In solchen Fällen entspricht die Chiffrierung des Zwölfhalbtonsystems dem Vorgange in der Auffassung völlig: A+—O+ drückt ganz adäquat den Zweifel aus, ob wir zwei Quintschritte und einen Terzschritt nach oben oder nach unten vor uns haben, und erst die Folge entscheidet für die eine oder andere Auffassung.

Die relative Tonartencharakteristik, d. h. die eigentümliche Bedeutung jeder Modulation bleibt ganz bestimmt unverloren; es fragt sich aber, wie es um die absolute Charakteristik steht.

Jeder Ton hat vermöge seiner absoluten Tonhöhe eine eigenartige Qualität, welche durch die langsameren oder schnelleren Schwingungen bedingt ist. Diese elementare Wirkung der ge-

steigerten oder verminderten Tonhöhe ist indes keiner weiteren Specialisierung fähig; daher ist es unmöglich, durch sie zu erklären, dafs gegenüber C-dur ein D-dur und E-dur heller, ein Es-dur und F-dur aber dunkler klingen, vielmehr geht aus ihr mit logischer Konsequenz nun hervor, dafs Es-dur heller klingen mufs, als D-dur und F-dur heller, als E-dur, d. h. gerade das Gegenteil. Das will uns nun freilich nicht in den Sinn, weil wir gewohnt sind, uns jene Tonarten sämtlich in ihrem Verhältnis zur bisherigen Grundskala (C-dur) zu denken, wodurch sie unter allen Umständen die ästhetischen Werte verschiedenartiger Abweichungen vom Gebiete einfachster Vorstellungsthätigkeit erhalten. Das heifst also, im Sinne der siebentönigen Grundskala ist C-dur resp. das reine A-moll immer Ausgangstonart, und schon der Beginn des Stückes in einer anderen Tonart hat sozusagen die Bedeutung einer Modulation, versetzt uns vom Niveau der Grundskala weg nach der Höhe oder Tiefe. Daher die eigentümliche Wirkung der blofsen Tonart auf den Komponisten, Spieler oder auch Hörer (sofern letzterer die Tonart kennt oder erkennt). Soll das Zwölfhalbtonsystem etwas von dieser Wirkung konservieren, so mufs die Theorie durch Gewöhnung an die Auffassung eines Tones (A) als Mittelpunkt des Systems, als Angelpunkt aller Tonbeziehungen an Stelle der Grundskala einen C e n t r a l - T o n setzen. Die Notenschrift müfste diesen Ton besonders begünstigen, indem sie ihn als Schlüsselzeichen für die Bedeutung der übrigen wählte; die Oktaventeilung des Tonreiches müfste sich nach ihm richten:

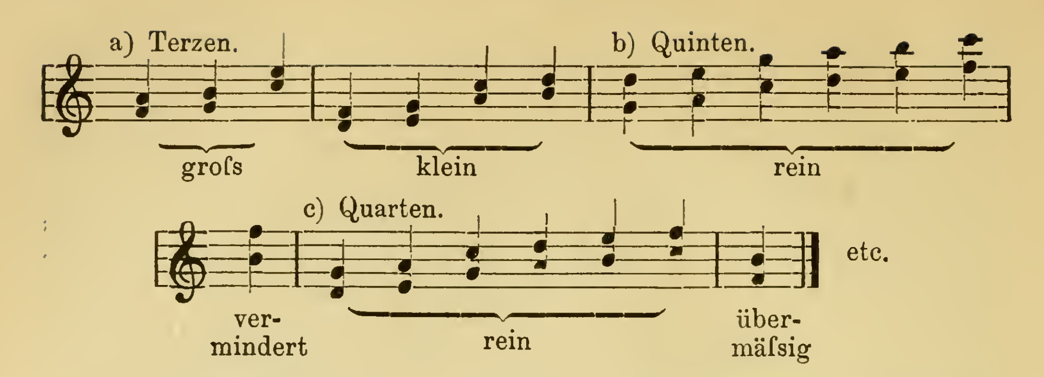
„A—„H | ‚A—‚H | A—H | a-h | a′—h′ | a″—h″ etc.

A würde dann sogar in einer noch vollkommeneren Weise dem System eine wirkliche Mitte geben, als wir jetzt eine haben, wo C wohl für C-dur, aber nicht für A-moll das Centrum bildet. Statt A-moll würde freilich F-moll dann als die einfachste Moll-Tonart erscheinen (da bei ihr das als A bezeichnete C den Hauptton bildet).

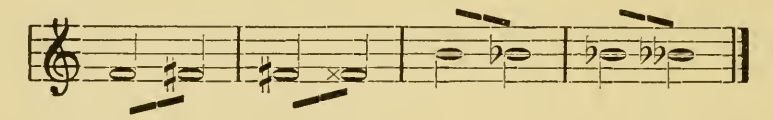
IV. Die zwölfstufige Notenschrift.

Im Vordergrunde der bisherigen Bestrebungen für Einführung des Zwölfhalbtonsystems steht die zwölfstufige Notenschrift. In unserer so hochgradig anschaulichen Notenschrift hat man einige Unvollkommenheiten entdeckt. Das Bestreben, dieselben auszumerzen, wurde wohl die erste Ursache der „chromatischen Bewegung“. Diese Unvollkommenheiten sind:
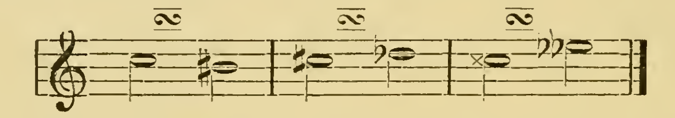
1. Die Gleichheit der Notenbilder der reinen, grofsen und kleinen, verminderten und übermäfsigen Intervalle:



2. Die fehlende Veranschaulichung des Steigens und Fallens bei chromatischen Veränderungen:

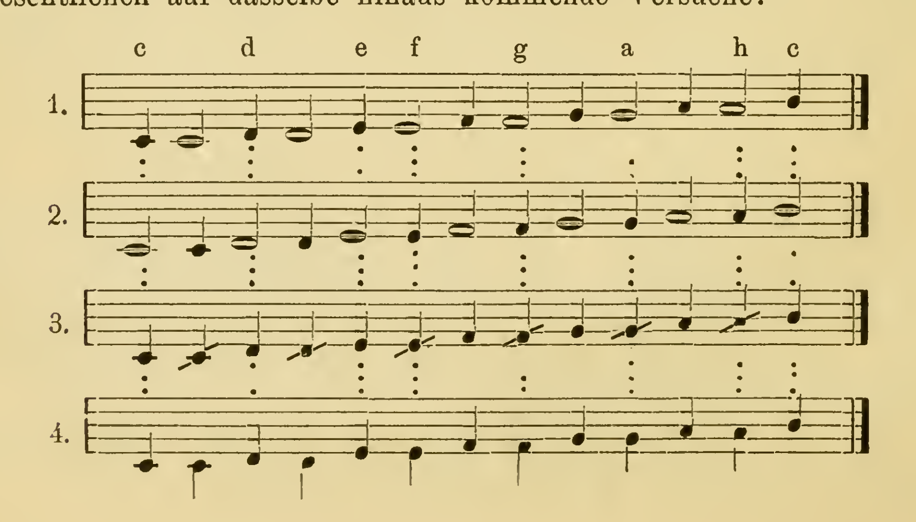


3. Das Fehlen eines Anzeichens für die (annähernde) Identität der Tonhöhe enharmonischer Nachbartöne:
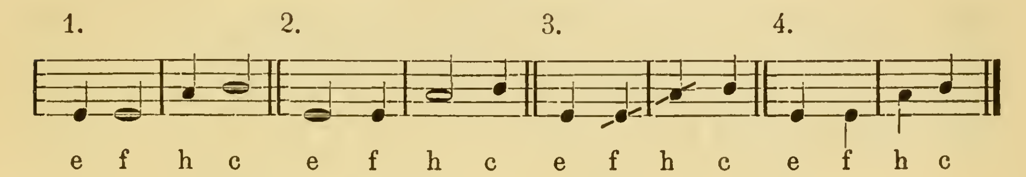


Aus meiner bisherigen Ausführung wurde bereits ersichtlich, dafs dieser letztgenannte Mangel vielmehr ein Vorzug ist; — doch sehen wir von allen derartigen Vorfragen ab und betrachten die glückliche Lösung der Frage einer zwölfstufigen Notation ohne ♯ und ♭ als einzige uns noch gestellte Aufgabe.

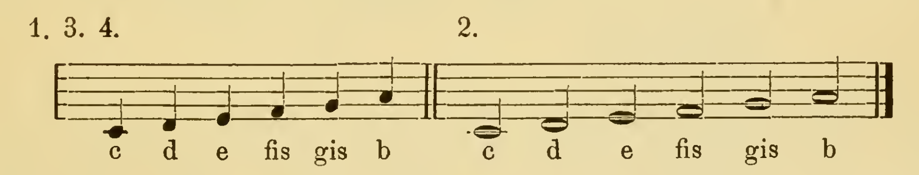
Was die Anhänger des Zwölfhalbtonsystems bis jetzt zu Tage gefördert haben (vgl. O. Quantz, „Zur Geschichte der chromatischen Notenschrift"), ist nicht viel wert. Da sind zunächst vier im wesentlichen auf dasselbe hinaus kommende Versuche:
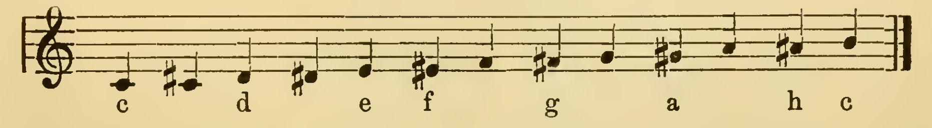


No. 1—3 sind von ihren Urhebern eigentlich mit 6 Linien vorgeschlagen, worauf nichts ankommt; denn wenn unser jetziges System mit 5 Linien bequem auskommt, so müssen diese, welche innerhalb der Oktave allemal eine Stufe sparen, erst recht auskommen können. Ich habe daher alle vier auf 5 Linien gesetzt, auch alle vier mit demselben Zeichen für denselben Ton anfangen lassen, um ihre völlige Übereinstimmung in betreff der Verstöfse gegen die Anschaulichkeit evident zu machen. Bei allen vieren wird das Halbtonintervall bald durch in verschiedener, bald durch in gleicher Höhe stehende Noten ausgedrückt:



Die beiden ersten führen zudem die Notwendigkeit mit sich, auf die herkömmlichen Notenwertzeichen, welche gröfser sind, als die Viertel, jedenfalls wenigstens auf die halben Noten zu verzichten, d. h. also unsere Mensuralzeichen zu reformieren; das vierte beraubt uns der Freiheit, je nach Bedürfnis und aus kalligraphischen Rücksichten die Noten bald nach oben, bald nach unten zu schwänzen, und macht die gemeinsamen Querstrichelungen der Achtel, Sechszehntel etc. unmöglich; die schief durchstrichenen Noten des dritten Vorschlags sind häfslich. Alle vier begehen aber den Fehler, statt einer hoch bedeutsamen Grundskala (denn das ist die unserer alten Notenschrift) eine horrible Skala von lauter Ganztonschritten zu Grunde zu legen:
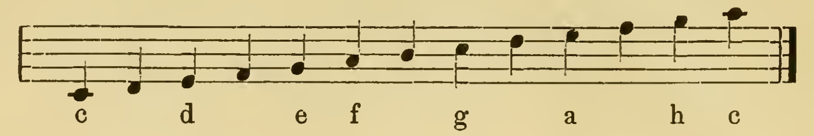


Alle vier würden dasselbe erreichen und um nichts schlechter sein, wenn sie die sechs übrigen Töne durch ♯ vor den Stammnoten ausdrückten. Dann wäre ebenfalls ein unveränderliches zwölfstufiges System gewonnen, das nur leider viel weniger anschaulich wäre, als unser altes:



Alle derartigen Versuche sind entschieden zu mifsbilligen; der Rückschritt statt des begehrten Fortschritts wäre allzu offenbar:

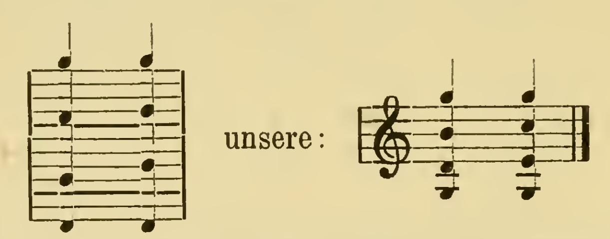
Nehmen wir den Schritt von einer Linie zum nächsten Spatium oder umgekehrt für den kleinsten ohne Zweideutigkeit möglichen, d. h. räumen wir das Notenbild, welches in unserer alten Notenschrift E F und H C zukommt, allen Halbtonschritten ein, so stellt sich heraus, dafs ein Fünfliniensystem nur für eine kleine Sexte Raum gewährt:



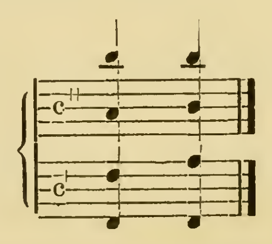
Man hat deshalb an eine Vermehrung der Linien gedacht — ein sehr bedenkliches Hilfsmittel, da bereits 6 Linien vielleicht, 7 aber jedenfalls ein ewiges Nachzählen erforden, d. h. total unbrauchbar sein würden:



Der Gedanke, allemal C durch eine verdickte Linie auszuzeichnen und dann nach Bedürfnis die Zahl der Linien zu vergröfsern, wäre schon acceptabel, wenn er nicht in der Praxis äufserst unbequem auszuführen wäre; ich brauche nur an die häufig vorkommenden Accorde für Violine zu erinnern:

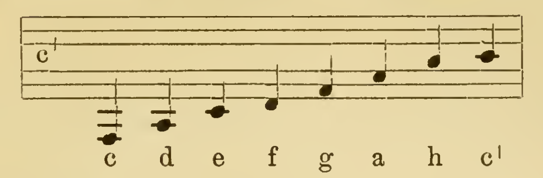


Das sieht doch wohl allzu horribel aus! Glücklicher ist der Gedanke, zwei Fünfliniensysteme zu verkoppeln, derart, dafs zwischen beiden eine Hilfslinie für vorkommende Noten nötig wird (ich zeichne c′ und c″ als Schlüssel ein):

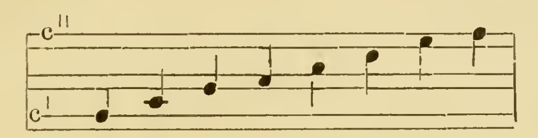


Damit ist ein neuer Gesichtspunkt eröffnet, von dem aus vielerlei gute Vorschläge möglich sind. So wie hier nimmt sich das Arrangement noch immer etwas grotesk aus; der Apparat von
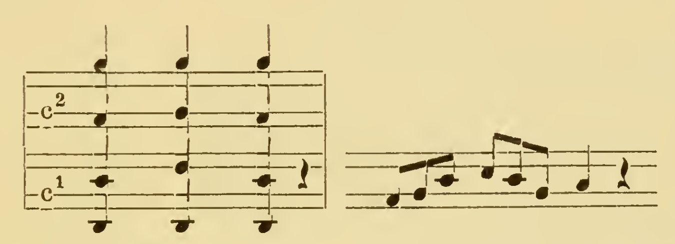
10 Linien mit einer Zwischenhilfslinie ist noch zu schwerfällig. Weit handlicher ist schon das Decchersche System:



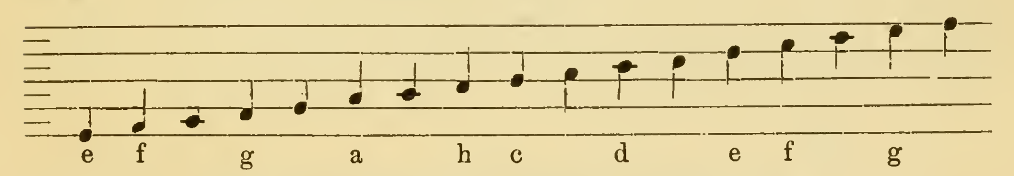
Doch ist dasselbe noch der Weiterbildung fähig, z. B.:



mit der Möglichkeit, je nach Bedarf noch weitere Zweiliniensysteme darüber oder darunter aufzubauen oder die Zahl auf wenige zu reduzieren, z. B.:



So gelangen wir schliefslich auf die letzte Durchführung des zu Grunde liegenden Gedankens, uns zwischen je zwei Linien immer eine Hilfslinie zu denken, womit unter strengster Durchführung der Anschaulichkeit der gleiche Umfang erreicht wird wie bei den oben betrachteten Versuchen mit schwarzen und weifsen oder hinauf- und hinuntergestrichenen Noten:

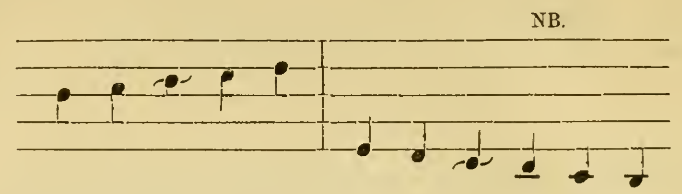


Natürlich müfsten die Linien hinreichend weit von einander abstehen, um zweifellos erkennen zu lassen, ob eine Note an die obere oder untere Linie des Spatiums anlehnt:
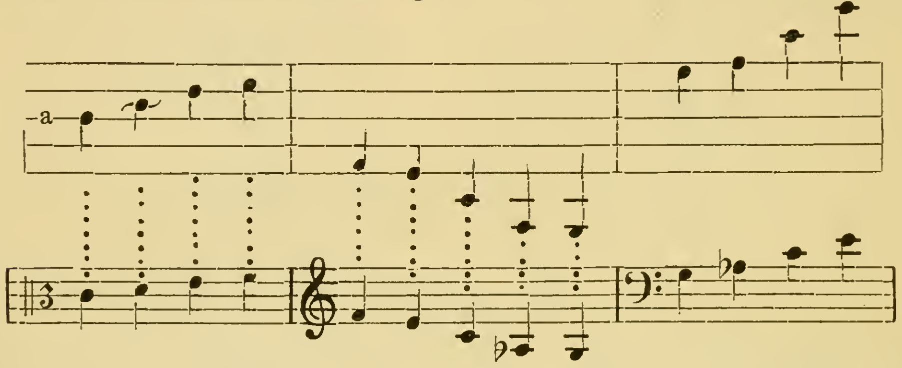


Eine Schwierigkeit entstände aber oberhalb und unterhalb des Liniensystems, wo die Hauptlinien selbst zu Hilfslinien werden, daher ohne weiteres nicht von den Zwischenhilfslinien zu unterscheiden sein würden; man müfste daher die Zwischenhilfslinien von
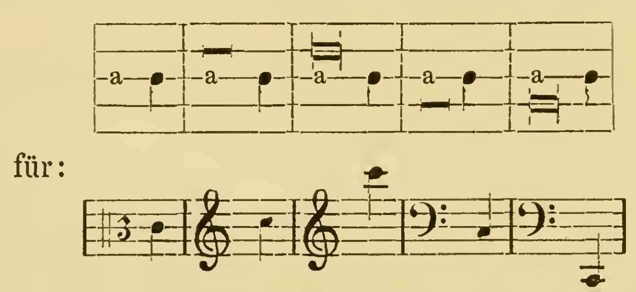
den einander in Terzabständen folgenden Hauptbilfslinien durch die Form unterscheiden und könnte sie z. B. geschweift geben (natürlich dann auch ebenso innerhalb des Fünfliniensystems:



Die Zwischenhilfslinien kämen nur zur Verwendung, wenn eine Note auf sie fiele, die Haupthilfslinien dagegen auch, wenn eine Note an sie anlehnt, wie bei NB. Die hier entwickelte Art der Notierung wäre von unserer heutigen aus leicht zu lernen, wenn man die Note der Mittellinie gleich C (nach der oben gewählten neuen Bezeichnung also gleich A) setzt und folgende mnemotechnischen Hilfsmittel berücksichtigt:
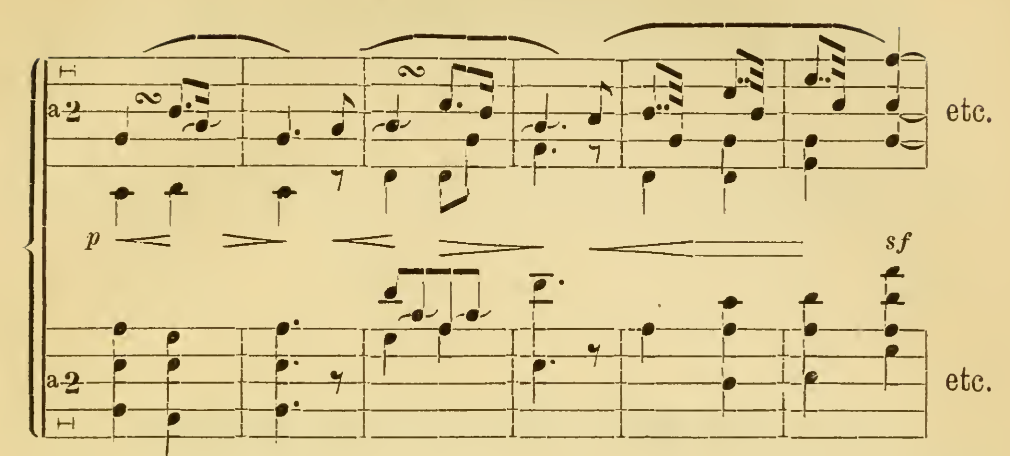


Die Linien könnten ein für alle Mal in allen Oktavenlagen dieselbe Bedeutung behalten und nur die Oktavlage müfste durch Zusatz zum Schlüssel-a angedeutet werden, z. B. so:
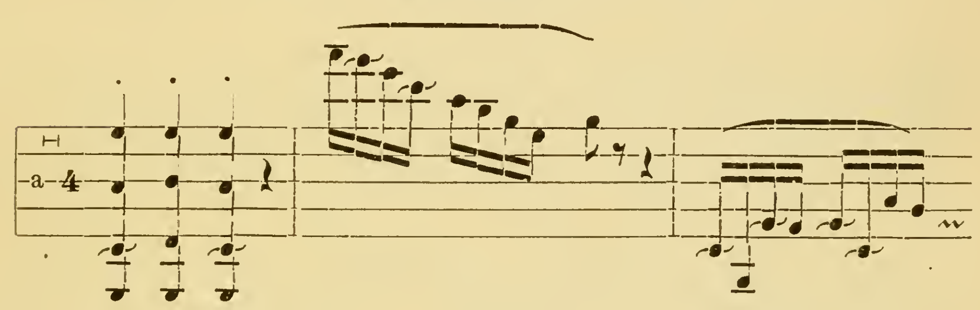


Einige kleine Proben mögen die Brauchbarkeit der Notierung noch besser illustrieren, womit die Studie abgeschlossen sei; ich brauche nicht zu wiederholen, dafs ich persönlich nicht für die Neuerung bin, mufs aber doch zugestehen, dafs von den Gründen, die ich früher gegen dieselbe angeführt habe, nur die hier noch festgehaltenen sich als triftig erwiesen haben. Den Freunden der Bewegung sei die hier entwickelte Notierung zum Vergleich mit ihren bisherigen Versuchen bestens empfohlen!

Proben zwölfstufiger Notierung.
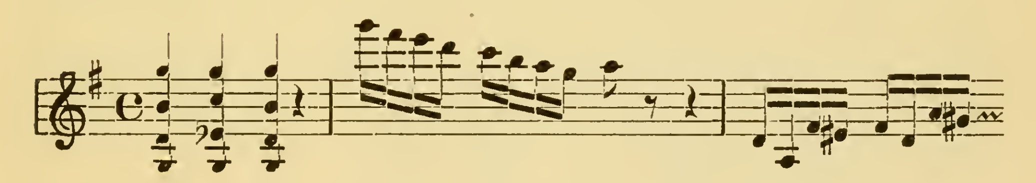
1. Für Klavier.



2. Für Violine.



unser:







Von verdeckten Oktaven und Quinten.
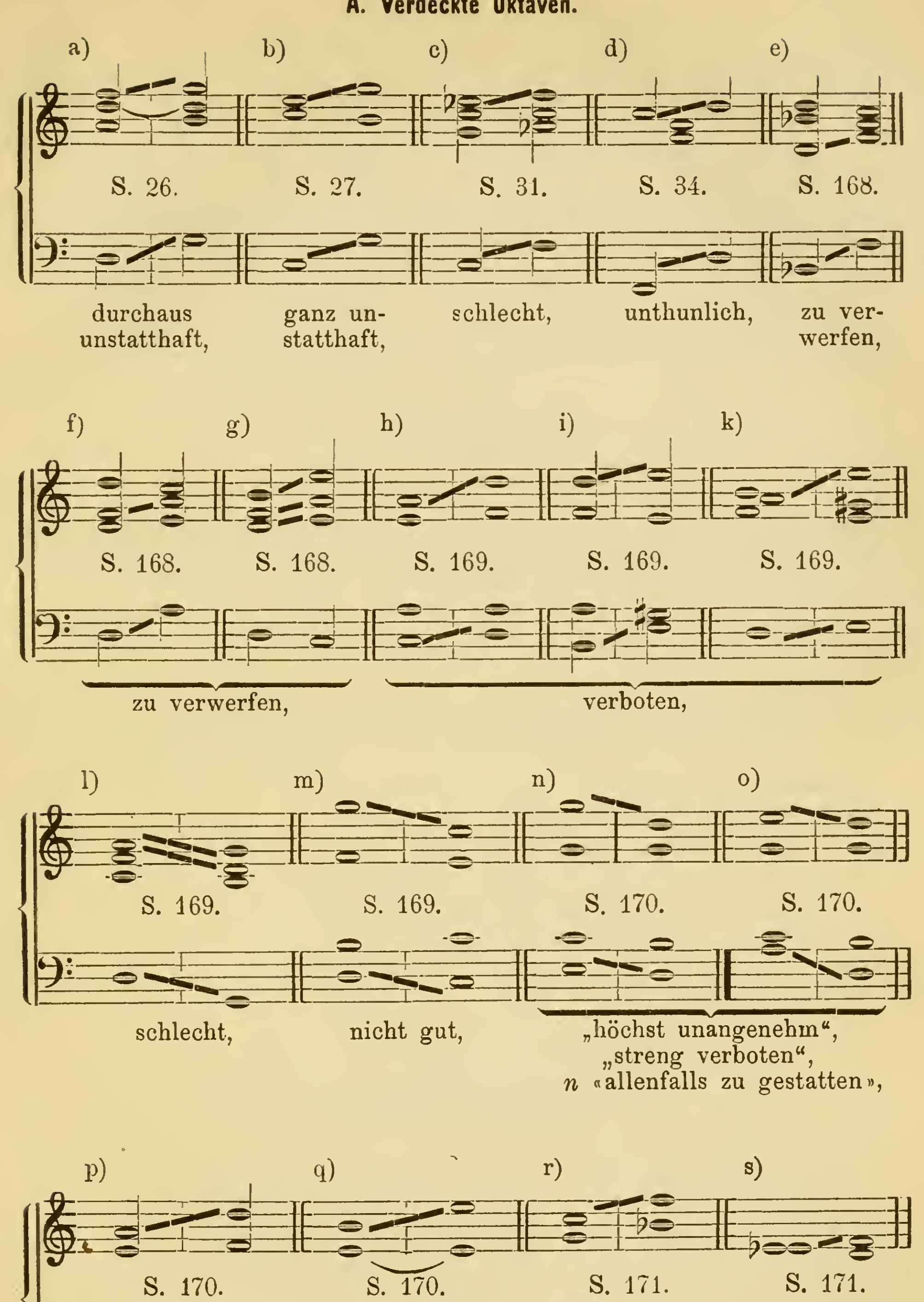
Ein Beitrag zur Lehre vom strengen vierstimmigen Satze.

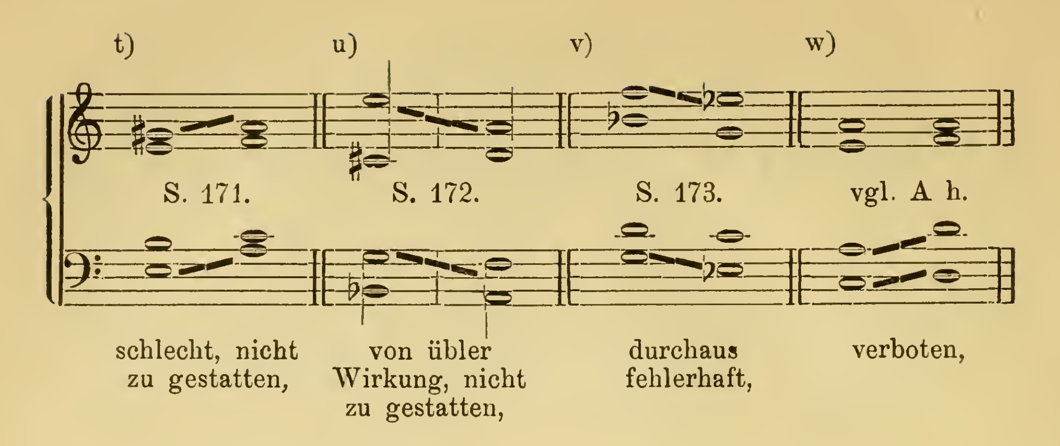
Ein ärgerliches Kapitel, das schon manchem Theorielehrer schlimme Stunden gemacht! Professor X verbietet sie und Professor Y erlaubt sie; die Schüler von X ärgern sich, dafs sie sie nicht schreiben dürfen, die Schüler von Y getrauen sich trotz gegebenen Dispenses doch nicht recht, sie zu schreiben. X sieht die von Y korrigierten Aufgabenhefte und spöttelt über die stehen gebliebenen „verdeckten"; Y moquiert sich über die Korrekturen von X, die dem Satze seine besten Noten weggenommen haben. Wer hat Recht? Giebt es überhaupt verdeckte Oktaven und Quinten? d. h. giebt es unter den durch diese Namen begriffenen Stimmführungen solche, die jedes feinere musikalische Empfinden zurückweist? oder ist vielleicht die Definition nicht zulänglich, liegt vielleicht der Fehler ganz wo anders, als wo ihn die Lehrbücher aufzeigen? Wir wollen sehen!

Die ausführlichste Darstellung der Lehre von den verdeckten Quinten und Oktaven giebt der heutige „Richter", d. h. Dr. S. Jadassohn, in seinem „Lehrbuch der Harmonie" (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1883). Wir wollen uns zunächst blindlings seiner Führung anvertrauen und uns sagen lassen, wann verdeckte Oktaven und Quinten fehlerhaft sind, und wann sie allenfalls passieren können. Dann wollen wir uns ein wenig bei den Meistern des strengen Kontrapunkts umsehen und untersuchen, wie die sich den Schulregeln gegenüber verhalten. Wir behalten uns dann vor, die Regeln selbst auf die Haltbarkeit ihrer Fassung zu prüfen.
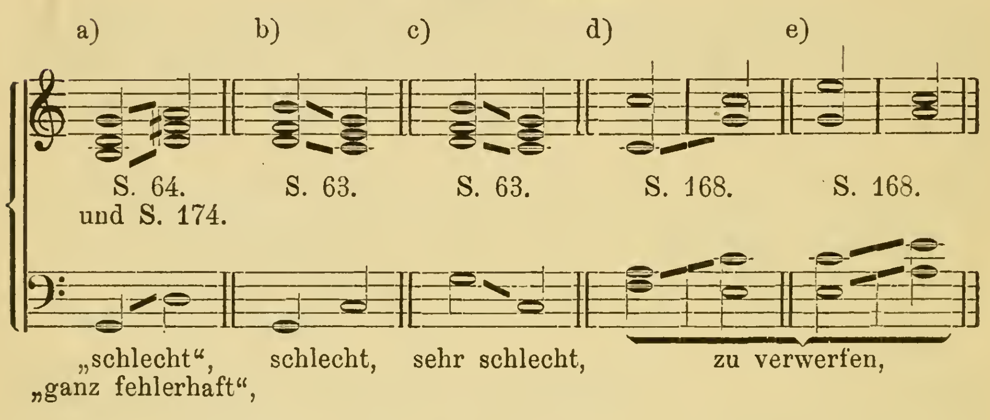
Zunächst geben wir eine kleine Auswahl verdeckter Oktaven und Quinten mit den ihnen von Jadassohn zuerkannten Prädikaten:
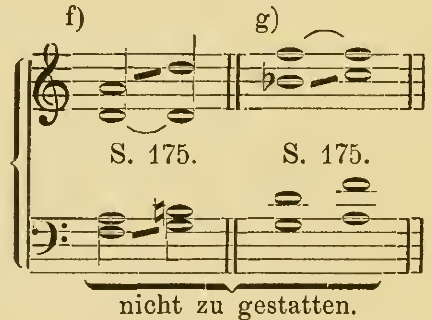
A. Verdeckte Oktaven.





B. Verdeckte Quinten.





Jadassohn stellt dazu folgende Sätze und Regeln auf:

(S. 26.) „Verdeckte Oktaven entstehen, wenn zwei Stimmen von verschiedenen Intervallen aus (= von einem anderen Intervall aus) in gerader Bewegung (beide steigend oder beide fallend) in eine Oktave oder Doppeloktave treten" (vgl. Regel 8).

(S. 63.) „Verdeckte Quinten entstehen, wenn zwei Stimmen von verschiedenen Intervallen (= von einem andern Intervall) aus in gerader Bewegung in eine reine Quinte (oder Duodecime) schreiten."

(S. 167.) „Verdeckte Oktaven- und Quintenparallelen können nur in gerader Bewegung entstehen" (folgt die bekannte Ausfüllung der schiefen Bewegung in die Oktave oder Quinte durch die übersprungenen Stufen, wodurch die Quinten und Oktaven sozusagen aus ihrem Versteck herausgelockt werden).

Regel 1. (S. 167.) „Verdeckte Oktaven- und Quintenfortschreitungen sind zu vermeiden*), wenn zwei Stimmen **von einem Accord zu einem anderen** in eine Oktave oder Quinte (Duodecime) **springen**" (s. oben die Beispiele A b, e, f, g, und B c, d, e).

(S. 168.) „Handelt es sich dagegen nur um Versetzung eines und desselben Accords, so sind derartige sprungweise eintretende Oktaven und Quintenparallelen erlaubt."

Regel 2. (S. 169.) „Verdeckte Oktavenparallelen sind ferner verboten **zwischen äufseren Stimmen,** wenn die eine Stimme einen **ganzen Ton aufwärts** schreitet und die andere sprungweise in die Oktave geht" (s. oben die Beispiele A a, c, d, [g] h, i, k, p, q, s, [u] v).

Regel 3. (S. 167.) „Geht die **obere Stimme** schrittweise über (dies „über" kann leicht mifsverstanden werden und bliebe besser weg) **einen ganzen Ton abwärts** in den **Grundton** des Accordes, so ist die verdeckte Oktavenparallele (mit der Unterstimme) gestattet, vorausgesetzt dafs **nicht etwa alle vier Stimmen abwärts gehen**" (vgl. A l).

(S. 169.) „Geht die **untere** Stimme schrittweise einen **ganzen Ton** abwärts in den **Grundton,** in welchen die obere springt, so ist die Parallele nicht gut zu nennen" (s. A m).

Regel 4. (S. 167—170). „Geht die eine äufsere Stimme schrittweise abwärts in **die Terz oder Quinte** des Accordes, in welche die andere äufsere Stimme gleichzeitig springt, so ist die Wirkung eine höchst unangenehme, und diese verdeckte Oktavenparallele ist streng zu verbieten" (A n, o, v).

Regel 5. (S. 170.) „Zwischen einer Mittelstimme und einer äufseren Stimme ist die verdeckte Oktavenfolge nicht auffallend, wenn die obere, wohl aber, wenn die **untere Stimme schrittweise einen Ganzton aufwärts** geht" (die Stelle ist fehlerhaft abgefafst, und die zugehörigen Beispiele 317 passen nicht; der Sinn kann aber nur der hier von mir angedeutete sein; vgl. übrigens unser A h mit dem an seine Stelle zu setzenden der Definition entsprechenden A w).

Zusatz 1—5. (S. 171.) Alle diese (!) verdeckten Oktaven verlieren sogleich das Unangenehme ihrer Wirkung, wenn die

*) Besser: Fehlerhafte verdeckte . . . . . . sind die, welche entstehen, wenn . . .

schrittweise auf- und abwärts gehende Stimme einen **Halbtonschritt in den Grundton** des Accords macht . . . auch wenn die untere Stimme einen Halbtonschritt abwärts in die Quinte des Accords macht. (NB. Die Definition ist wieder sehr unglücklich; denn „diese“ Oktaven sind es dann eben nicht mehr!)

Jadassohn giebt nun noch einige weitere Regeln über verdeckte Oktaven, die so unbestimmt gefaſst, so schwankend sind, daſs wir sie füglich übergehen dürfen.

Regel 6. (S. 64 und 174.) „Verdeckte Quinten sind fehlerhaft, wenn die obere Stimme sprungweise, die untere schrittweise einen Ganzton in die reine Quinte geht“ (B b, c, f, g).

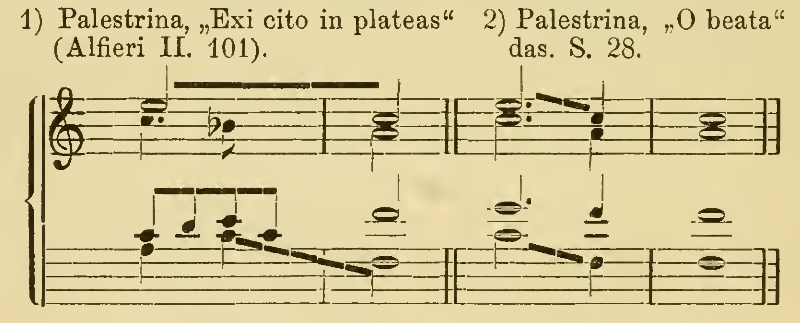
Regel 7. (S. 64 und 174.) „Sonst gute verdeckte Oktaven und verdeckte Quinten werden schlecht, sobald sie zusammenkommen“ (A l, B c).

Regel 8. (S. 174.) „Selbstverständlich gilt alles über verdeckte Oktavenparallelen Gesagte auch für die verdeckten Einklänge, die in noch höherem Grade schlechte Stimmführung geben.“

Das Resultat der Befragung der besten Meister um die Giltigkeit dieser Regeln ist folgendes (ich füge gleich Jadassohns Censur bei):
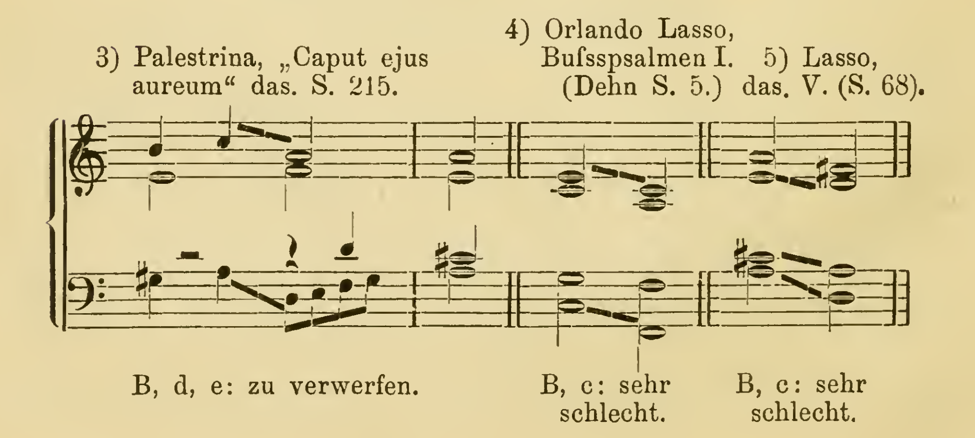
Zu Regel 1. (Beide Stimmen springen.)

1) Palestrina, „Exi cito in plateas“ (Alfieri II. 101). 2) Palestrina, „O beata“ das. S. 28.

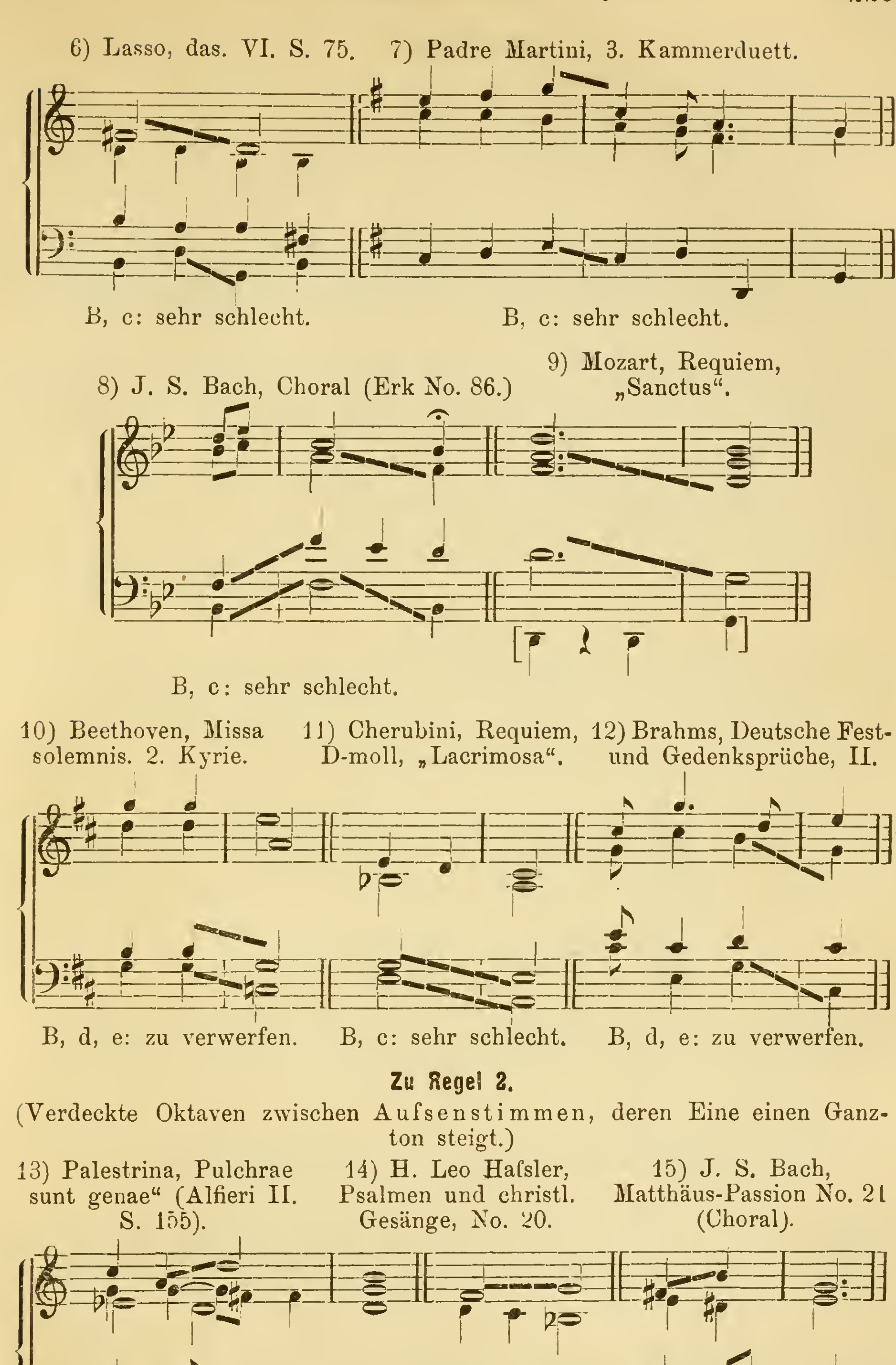


B, c: sehr schlecht. B, c: sehr schlecht.

3) Palestrina, „Caput ejus aureum“ das. S. 215. 4) Orlando Lasso, Buſsspsalmen I. (Dehn S. 5.) 5) Lasso, das. V. (S. 68).



B, d, e: zu verwerfen. B, c: sehr schlecht. B, c: sehr schlecht.



A, h: verboten. A, c: verboten. A, c: verboten.

Zu Regel 3.

(Verdeckte Oktaven zwischen Aufsenstimmen, die Untere einen Ganzton fallend; die Obere einen Ganzton fallend bei gerader Bewegung aller Stimmen.)

16) Padre Martini, 2. Kammerduett.

17) Brahms, Deutsche Fest- und Gedenksprüche, II.
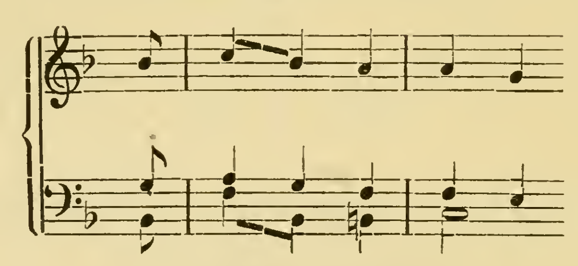
A, m: nicht gut,
auch gehören No. 2, 5, 6, 8, 12 hierher.

A, e: schlecht.

Zu Regel 4.

(Verdeckte Oktaven bei Hinbewegung zur Terz oder Quinte des Accords, die eine Stimme einen Ganztonschnitt machend.)
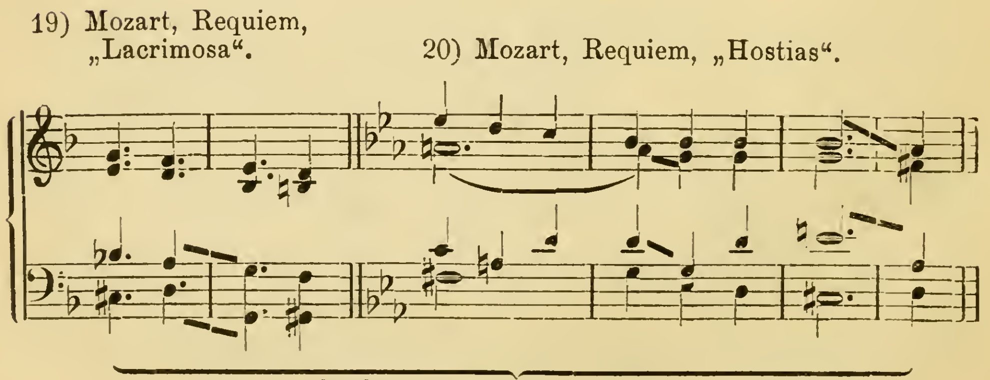
18) Benedetto Marcello, Psalm 47.
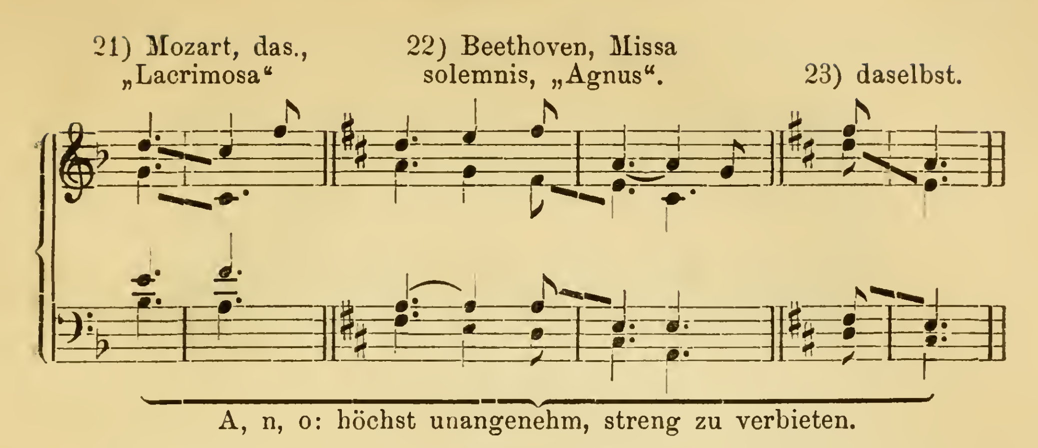


A, v: streng zu verbieten,
durchaus fehlerhaft.

19) Mozart, Requiem, „Lacrimosa“.

20) Mozart, Requiem, „Hostias“.



A, n, o: höchst unangenehm, streng zu verbieten.



A, n, o: höchst unangenehm, streng zu verbieten.

Hier läfst mich die Litteratur ziemlich im Stich — ein Beweis für den guten Kern dieser Regel; dafs sie nicht ganz stichfest ist, zeigen aber doch die hier citierten Fälle, von denen ich übrigens nicht ganz garantieren kann, dafs sie der (etwas unklaren) Definition Jadassohns entsprechen, d. h. ob er sie wirklich alle verbietet.

Zu Regel 5.

(Verdeckte Oktaven zwischen einer Aufsen- und einer Mittelstimme, bei denen die tiefere beteiligte Stimme einen Ganzton steigt.)

24) H. L. Hafsler, Psalmen und christl. Gesänge No. 19.

A, h, w: verboten.

25) Händel, Salomo, No. 4 (Chor) „Dafs alles Volk“.

A, h, w: verboten.

26) Bach, Matthäus-Passion No. 25 (Choral).

Plagen

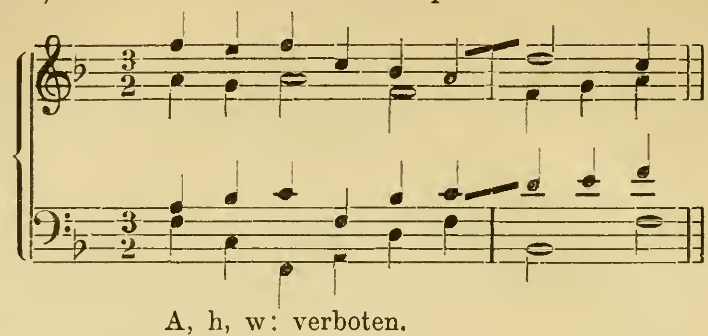
A, h, w: verboten.

27) Beethoven, Missa solemnis, 1. „Kyrie“.

eleison

A, h, w: verboten.

28) Brahms, Deutsche Fest- und Gedenksprüche.



A, h, w: verboten.

Zu Regel 6.

(Verdeckte Quinten, bei denen die untere beteiligte Stimme einen Ganztonschritt macht.)

29) Palestrina, Missa Papae Marcelli, „Credo“.

30) Palestrina. „Tota pulcra es“, Alfieri S. 164.

B, b, f, g: schlecht, fehlerhaft.

31) Orlando Lasso, Bufspsalm V, das. S. 69.

32) Bened. Marcello, Psalm 63.

B, b, f, g: schlecht, fehlerhaft.
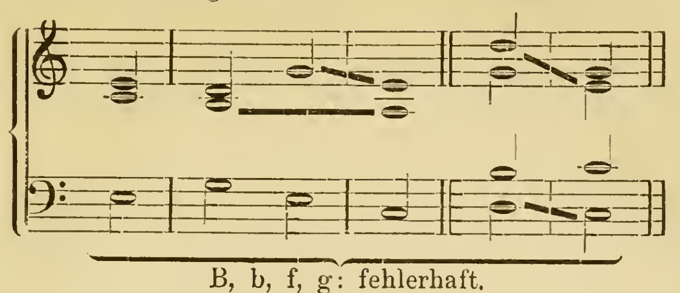
33) B. Marcello, Psalm 71.

34) Ant. Lotti, „Kyrie“.

B, b, f, g: fehlerhaft.

35) H. L. Haſsler, Psalmen u. christl. Gesänge No. 14.

36) H. L. Haſsler, das. No. 14.
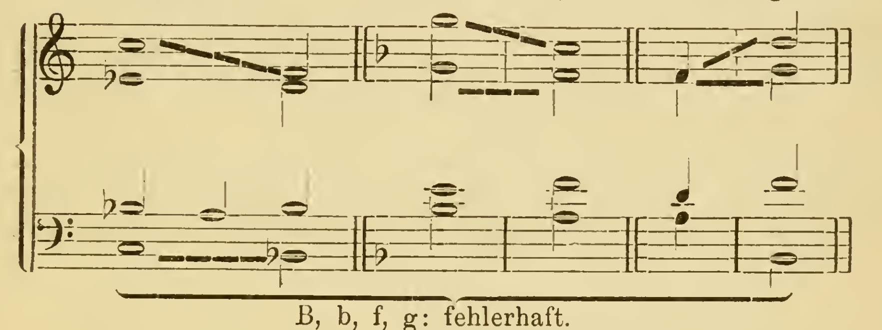


B, b, f, g: fehlerhaft.

37) H. L. Haſsler, das. No. 20.

38) Händel, „Salomo“ No. 7 (Chor).
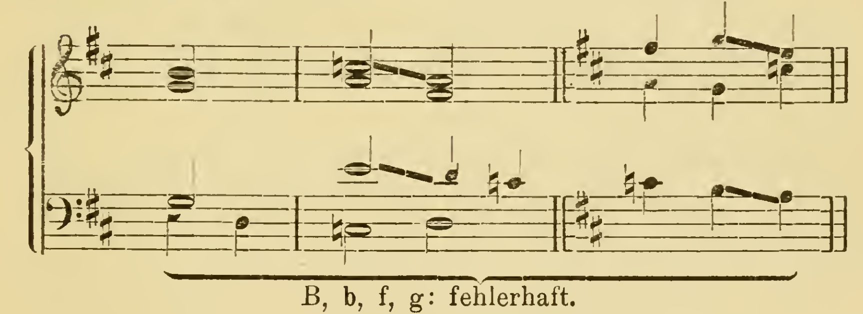
39) Mozart, Requiem, „Agnus Dei“



B, b, f, g: fehlerhaft.

40) Beethoven, Missa solemnis u. „Kyrie“.

41) Beethoven, das., „Gloria“.



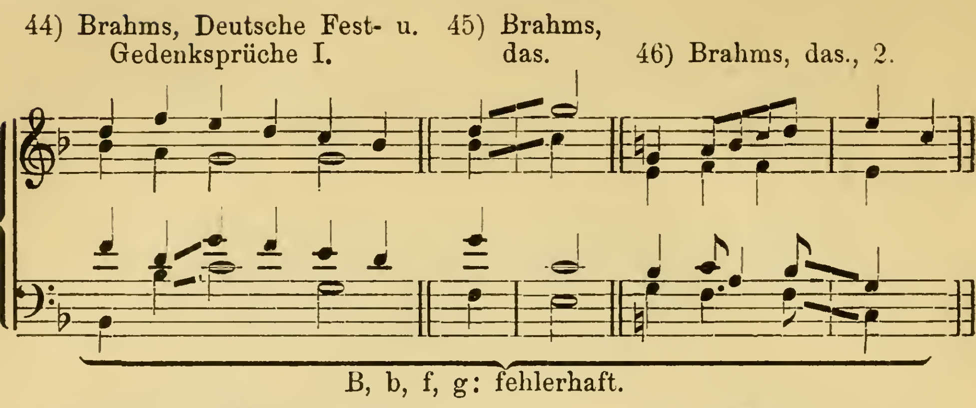
B, b, f, g: fehlerhaft.

42) Beethoven, das., „Credo“.

43) Beethoven, das., „Sanctus“, Einleitung.

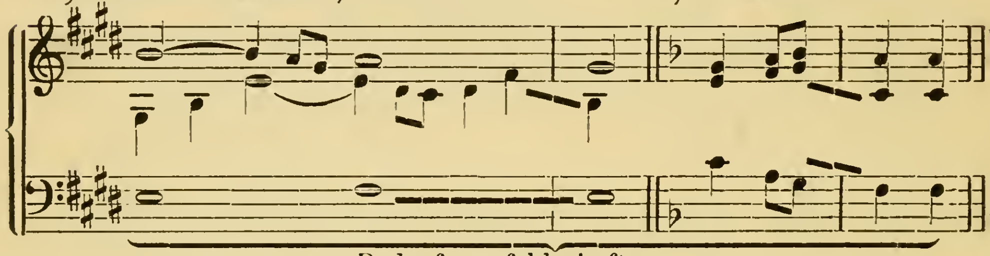
B, b, f, g: fehlerhaft.

44) Brahms, Deutsche Fest- u. Gedenksprüche I. 45) Brahms, das. 46) Brahms, das., 2.



B, b, f, g: fehlerhaft.

47) Benedetto Marcello, Ps. 47. 48) B. Marcello. Ps. 49.
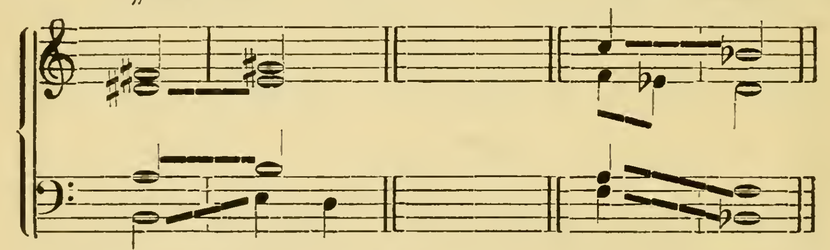


B, b, f, g: fehlerhaft.

Zu Regel 7.

(Erlaubte Quinten mit erlaubten Oktaven kombiniert.)

49) Cherubini, Requiem, D-moll, „Dies irae". 50) Bach, Choral (Erk 76) u. an tausend anderen Stellen.

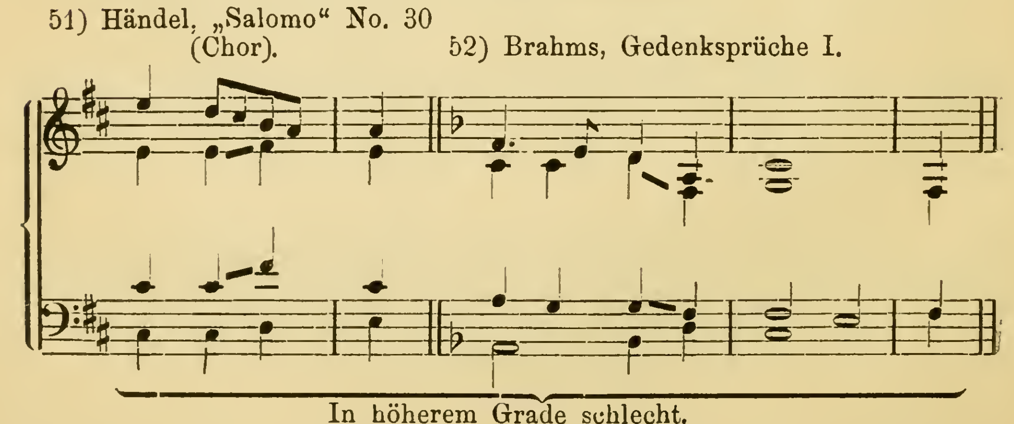


B, a: ganz fehlerhaft; vgl. auch A, w, sowie die vielen oben mitgeteilten Kombinationen nicht erlaubter Quinten und Oktaven.

Zu Regel 8.

(Verdeckte „Einklangsparallelen".)

51) Händel, „Salomo" No. 30 (Chor). 52) Brahms, Gedenksprüche I.



In höherem Grade schlecht.

Die Beibringung dieser kleinen Blumenlese von Verstöfsen gegen die rigorosen Gesetze Jadassohns, mit welchen doch die Mehrzahl der heutigen Theorielehrer „nach bewährter Methode“ sich einverstanden erklären wird, hat mich nur etwa zwei Stunden Arbeit gekostet. Sie macht auf statistische Bedeutung keinen Anspruch. Ich sah mich um in den Partituren, die mir gerade zur Hand waren, und notierte, was meinen Augen auffiel. Es würde etwas Leichtes sein, die Zahl der „Fehler“ zu verzehnfachen, ja zu verhundertfachen, zu vertausendfachen!

Wo sind denn aber die Komponisten, aus deren Praxis die Schulmeister solche Regeln abstrahieren durften, — ich finde sie nicht. Man sehe sich nur einmal in der Instrumentalmusik um: wo bleibt da der Respekt vor den Gesetzen der „Schule“?!

Nein, seien wir ehrlich: **diese Gesetze giebt es nicht, hat es nie gegeben.** Hätte Jadassohn doch, was er am Ende seiner Abhandlung sagt, vor Ausarbeitung derselben erwogen (S. 175):
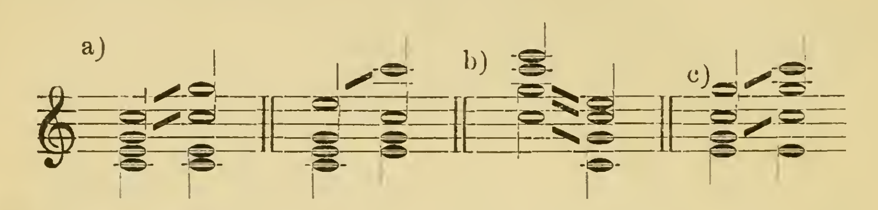
„Verdeckte Oktaven- und Quintenparallelen sind dann nicht gestattet, wenn durch diese Fortschreitung eine **unbeholfene, steife Stimmführung** entsteht, ... durch geflissentliches Vermeiden aller und jeder verdeckten Oktaven- und Quintenparallelen im vierstimmigen Satze (könnte man) wohl gar in den Fall kommen, eine **an und für sich natürliche, gute und nicht zu tadelnde** Stimmführung aufzugeben und dafür eine weniger gute zu substituieren.“

Bravo! Bravissimo! Wenn eine Stimmführung „an und für sich natürlich, gut und nicht zu tadeln“ ist — **trotz verdeckter Quinten und Oktaven,** — so sind die verdeckten Quinten und Oktaven eben keine Fehler, und wenn verdeckte Quinten und Oktaven nur dann fehlerhaft erscheinen, wenn durch sie „unbeholfene, steife Stimmführung“ entsteht, so liegt dann eben der Fehler offenbar nicht in den verdeckten Oktaven und Quinten, sondern in der zufällig mit ihnen verbunden auftretenden **unbeholfenen und steifen Stimmführung.**

Dafs die Regeln, wie sie da stehen, nach solchem Bekenntnis keine Bedeutung mehr haben, ist klar; es liegt uns daher nur ob, nachzusehen, was zu ihrer Aufstellung führen konnte, was bei jeder von ihnen das „Steife, Unbeholfene“ ist, dem anheimzufallen man Gefahr läuft, wenn man sie nicht achtet.

Regel 1 erklärt sich einfach genug aus dem natürlichen Verlangen des Ohres, einander folgende Harmonien möglichst melodisch verbunden zu finden, d. h. unter Vermeidung unnötigen Springens, unter Benutzung möglicher Bindungen; bei Verlegung derselben Harmonie, wo alles liegen bleiben könnte, entfällt daher auch jede üble Wirkung, die, wenn es lediglich auf die Intervallfolge ankäme, selbstverständlich ebenso schlecht sein müfste, wie bei wechselnder Harmonie. Bekanntlich passieren selbst den aller-

besten Musikern leicht sogar offene Oktavenparallelen bei solchen Verlegungen desselben Accords, weil eine eigentliche Stimmführung (Melodiewirkung) innerhalb der Töne der Harmonie (abgesehen natürlich von Durchgängen und anderen fremden Tönen) meist nicht statt hat. Man könnte deshalb zweifeln, ob nicht auch für den strengen Satz neben den Führungen hier bei a) und b) auch die von c) unter Umständen*) zu gestatten wäre:



Die Regeln 3—4 können uns zur Klärung der Sachlage Dienste leisten, wenn man erwägt, welchen Unterschied Jadassohn für die Wirkung der verdeckten Oktaven annimmt, je nachdem die erreichte Oktave den Grundton, die Quinte oder die Terz des Accords verdoppelt. Offenbar ist es nichts anderes, als die verschiedenartige Wirkung der Verdoppelung der Accordtöne, was hinter dem Verbot der verdeckten Oktaven als eigentlicher Kern steckt.

Es ist ein heute wohl allgemein anerkanntes Prinzip, den Accordsatz bezüglich der Verdoppelungen der natürlichen Zusammensetzung des Klänge anzuschliefsen, d. h.

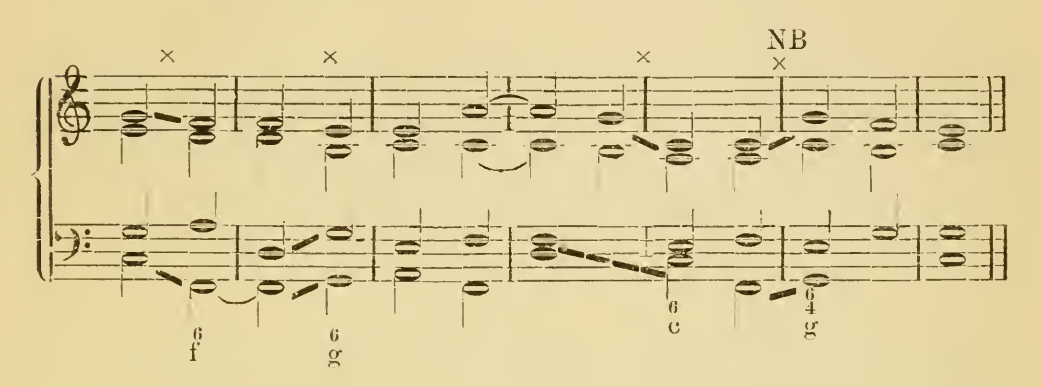
man verdoppelt im allgemeinen am besten den Grundton, nächstdem die Quinte, am wenigsten gut die Terz.

Die Verdoppelung des Grundtones ist thatsächlich stets normal und wird auch, wo sie in Parallelbewegung erfolgt (d. h. also, da offene Oktaven natürlich ausgeschlossen sind: mit „verdeckten Oktaven“), stets unbedenklich sein. Dafs in vielen Fällen oder sogar prinzipiell die Verdoppelung in der Gegenbewegung der in der Parallelbewegung vorzuziehen ist, bedarf zu seiner Motivierung keines neuen Gesetzes oder Verbotes, sondern ergiebt sich zur Genüge aus dem ästhetichen Wert der Gegenbewegung als solcher. Je vollständiger zwei Stimmen mit einander parallel gehen, desto weniger heben sie sich gegen einander ab. **Die Litteratur erweist schlagend, dafs unseren schaffenden Tonkünstlern die schiefe Bewegung in den verdoppelten Grundton niemals als Fehler gegolten hat.**
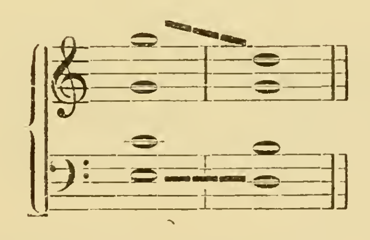
Freilich aber mufs man wohl unterscheiden zwischen wirklichem Grundton und scheinbarem Grundton, wirklicher Harmonie und scheinbarer Harmonie. Eigentliche, wirkliche Harmonien sind von den leitereigenen der C-dur-Tonart nur der C-dur-, G-dur-

*) Nämlich bei Einschnitten (Motiv- oder Phrasen-Enden).

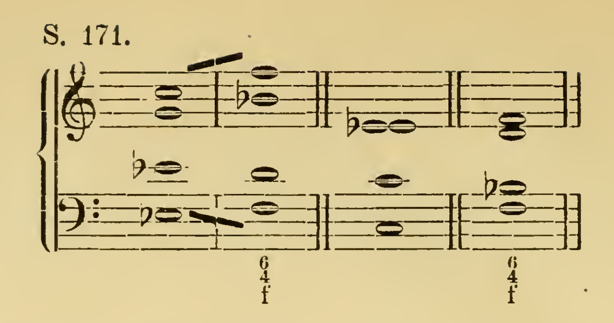
und F-dur-Accord (Tonica, Dominante, Subdominante); Scheinharmonien sind der D-moll-Accord ($= f^{6}_{5}$) der A-moll-Accord ($= c^{6}_{5}$) und der E-moll-Accord ($= c^{7<}$ oder g^{6}_{5}), d. h. in diesen Harmonien sind nicht D, A und E unbedingt die am besten zu verdoppelnden (wenn sie auch verdoppelt werden können, indem dadurch vorübergehend ihnen der Sinn wirklicher [konsonanter] Harmonien beigelegt wird), sondern vielmehr F, C und G. Deshalb wäre eine Harmoniebildung wie diese:



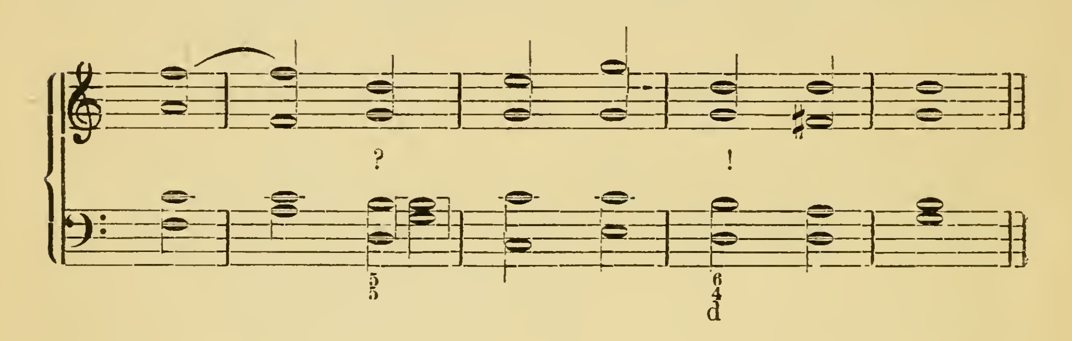
nichts Ungeheuerliches, obgleich sie vier Mal gegen das Verbot der verdeckten Oktaven verstöfst, und zwar in allen vier Fällen scheinbar mit Verdoppelung eines anderen Tones als des Grundtones. Drei dieser Fälle haben wir bereits erklärt (die scheinbare Terzverdoppelung ^{0}a, ^{0}e und ^{0}h ist Grundtonverdoppelung in f^{6}_{5}, c^{6}_{5}, g^{6}_{5}). Der vierte Fall ergiebt die erste und wichtigste Art guter Quintverdoppelung in Parallelbewegung, was auch Jadassohn fühlt, aber nur unzureichend erklärt; er sagt nämlich S. 170 zu dem Beispiel:



dafs die „nahe Verwandtschaft“ der beiden Accorde (c^{+} und g^{+}) die Wirkung der verdeckten Oktavenparallelen mildere. Nicht die nahe Verwandtschaft der beiden Harmonien sondern die Dissonanzbedeutung der zweiten derselben ist aber der eigentliche Grund der besseren Wirkung; wenn d h g d nach e c g g gut klingt, so ist es nicht der G-dur-Accord mit der Quint im Bafs ($^{g}_{5}$), sondern der D-dur-Accord mit Quarten- und Sextenvorhalt, „Quartsextaccord“ (d^{6}_{4}). Deshalb klingen aber auch Beispiele, denen Jadassohn sehr üble Wirkung zuschreibt, wie z. B. diese:
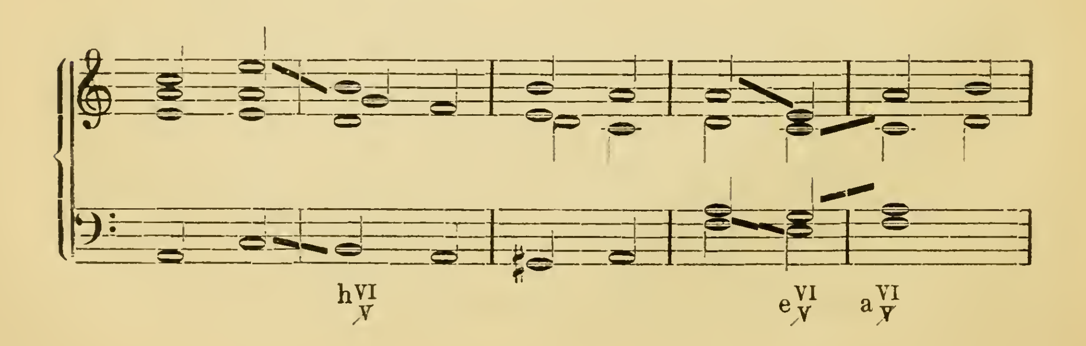


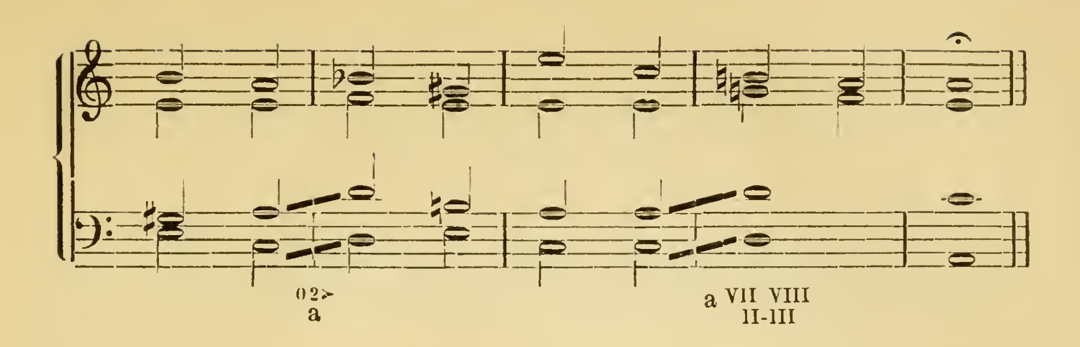
ebenso gut: diese scheinbaren Quintverdoppelungen in Parallelbewegung sind eben thatsächlich Grundtonverdoppelungen. Wo sie das nicht sind, d. h. wo die rhythmische Stellung des Accords seine Auffassung als Quartsextaccord (Vorhaltsaccord) verhindert, klingt aber auch die Quintverdoppelung in Parallelbewegung schlecht, z. B.:



(Bei ? ist Quintverdoppelung in Parallelbewegung, bei ! Grundtonverdoppelung.)

Ähnlich wie Dur hat auch Moll seine Scheinharmonien, für welche die Verdoppelung in Parallelbewegung nach entsprechenden Gesichtspunkten zu beurteilen ist, nämlich für A-moll: g h d = $h^{VI}_{\not V}$, c e g = $e^{VI}_{\not V}$, und f a c = $a^{VI}_{\not V}$, oder $^{0}e^{2>}$, sowie endlich b d f = $^{0}a^{2>}$ auch d g h als a^{II}_{VII}:





Auch Dur gebraucht gelegentlich statt der Mollunterdominante den Accord der neapolitanischen Sexte f as des (in C-dur $= {}^{0}c^{2>}$), dem dieselbe Freiheit zusteht.

Behält man diese Fälle im Auge (scheinbare Terzverdoppelung und scheinbare Quintverdoppelung, die aber in Wahrheit Verdoppelung des Grundtons oder der Mollprim sind), so ist das Kapitel Verdoppelungen durchsichtig und klar. *Verzichten wir ein für alle Mal gänzlich auf die Begriffe „verdeckte Oktaven und Quinten“*, so sind die Anhaltspunkte für eine vernünftige Stimmführung aufser dem *unantastbaren* Verbot *reiner* Oktaven und stufenweiser reiner Quinten:

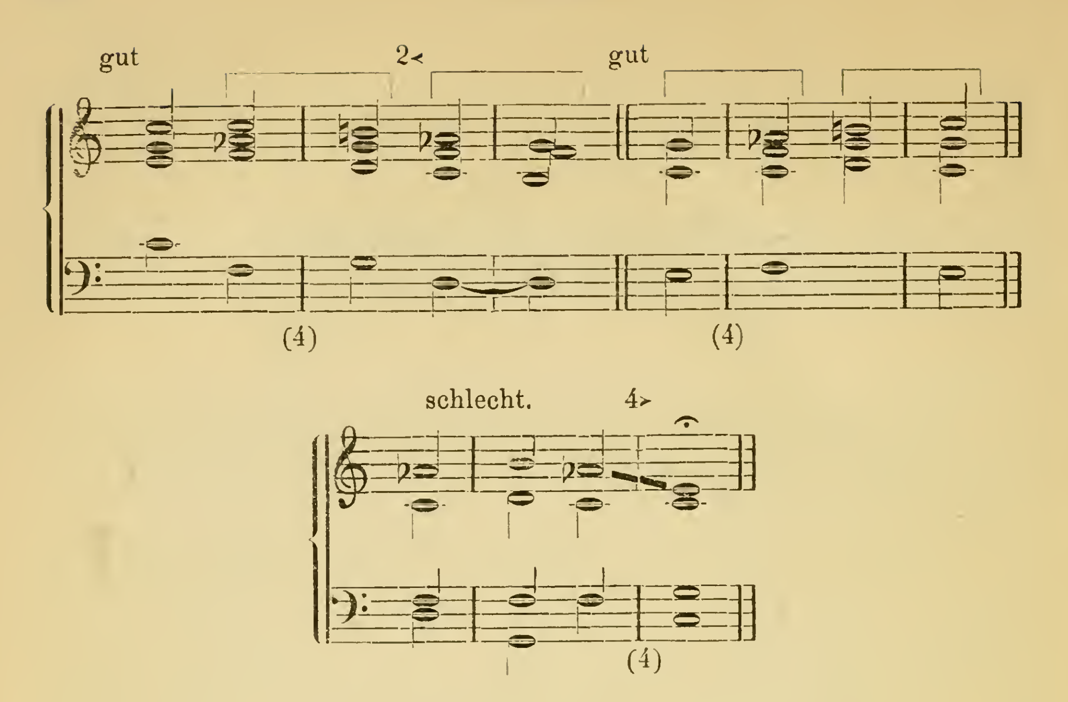
1. *Bindungen, kleine und grofse Sekundschritte sind Sprüngen vorzuziehen.*

2. *Terzverdoppelung ist nur in Gegenbewegung gut*, und zwar auch nur in der Tonica und ihrem Gegenquintklang (Subdominante in D-dur, Molldominante in Moll); auch mufs dabei wenigstens eine der beiden Stimmen einen Sekundschritt machen.

3. *Quintverdoppelung in Parallelbewegung ist im Duraccord ebenfalls zu meiden.*

4. *Die Verdoppelung dissonanter Töne ist höchstens in Gegenbewegung und durchgangsweise möglich* (beide Töne durchgehend oder einer bleibend, der andere durchgangsweise hinzukommend).

5. Grofse Beachtung ist den *rhythmischen Verhältnissen* zu schenken, d. h. der Unterscheidung der schweren und leichten Zeiten. *Jeder Verstofs gegen die Glattheit der Stimmführung ist auffälliger von leicht zu schwer als von schwer zu leicht.* Übermäfsige und verminderte (!) Stimmschritte sind von leicht zu schwer (d. h. innerhalb des kleinsten Motivs) gleich schlecht; von schwer zu leicht aber (wenn es nicht etwa ein weiblicher Schlufs ist) sind beide um so weniger bedenklich, je schwerer der Wert ist, von dem aus sie geschehen (nach dem 4. oder 8., auch 2. und 6. Takt):



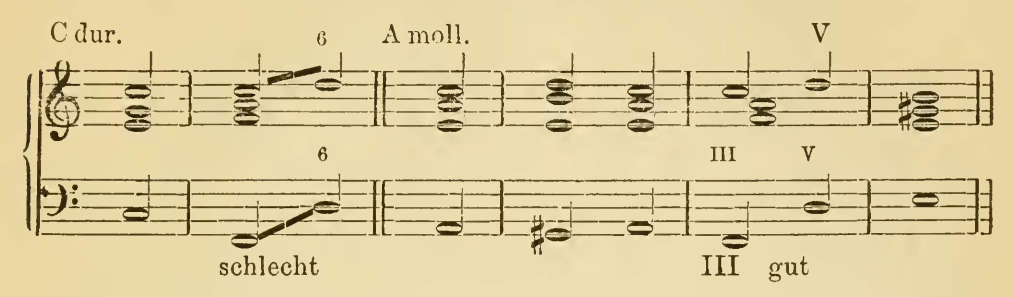
Die alte Hausregel, dafs verminderte Schritte gut, übermäfsige schlecht sind, ist eben auch etwas reparaturbedürftig.

6. Dissonante Töne verlangen Sekundfortschreitung, auf die sie regulär nie verzichten können, wenn auch die Stimmen gelegentlich ihre Fortschreitungen austauschen (vikarieren).

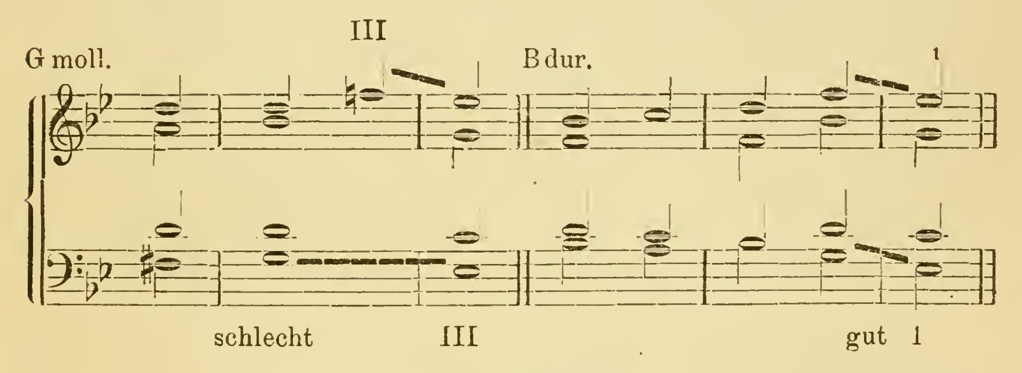
7. Der Bafs hat die nächste Aufgabe, die Harmonie zu fundamentieren, d. h. er nimmt mit Vorliebe die Grundtöne der Harmonie. Wo er andere Töne nimmt (Terzen, Quinten, Dissonanzen), tritt er aus seiner harmonischen Rolle heraus und wird melodisch: dann aber hat er auch die Konsequenzen zu ziehen, d. h. er kann nicht beliebig von und zu Terzen und Quinten springen, sondern mufs ihnen ihre natürlichen Anschlüsse geben. Auch hier ist wieder der Rhythmus im Auge zu behalten: von schwer zu leicht ist das Abspringen von einem Terz- oder Quinttone oder das Hinspringen zu einem solchen weit weniger auffällig, also besser, glatter als von leicht zu schwer.

Das etwa wären die hauptsächlichsten Punkte, die man festzuhalten hätte, um einer „steifen und unbeholfenen“ Simmführung aus dem Wege zu gehen (einige weitere Winke und ausführlichere Begründungen findet man in meinem „Handbuch der Harmonielehre“ [Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2. Auflage 1888]). Ich schliefse meine kleine Studie ab, indem ich diejenigen von Jadassohns Beispielen, die ich schlechtklingend finde, auf meine Weise, d. h. durch die hier soeben gegebenen sieben Regeln erkläre.

Von den oben von mir bereits mitgeteilten Beispielen Jadassohns sind nur sehr wenige wirklich zu tadeln, nämlich zunächst A d, das gut klingt, wenn die Tonart A-moll herrscht, schlecht aber, wenn C-dur, weil dann $\begin{matrix} c-d \\ f-d \end{matrix}$ Dissonanzverdoppelung ist:

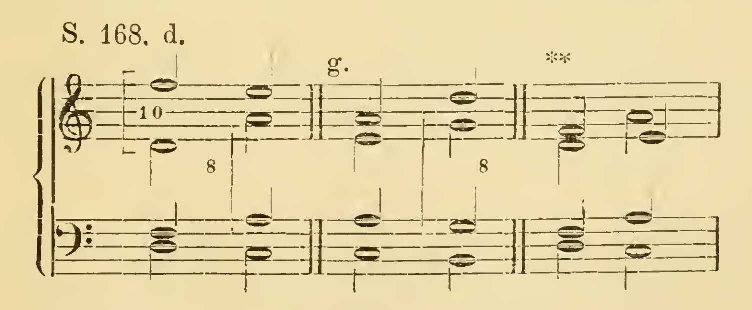


(im zweiten Fall könnte höchstens die Verdoppelung des f — Terz in °a — auffallen). Auch A v ist je nach der Tonart gut oder schlecht:
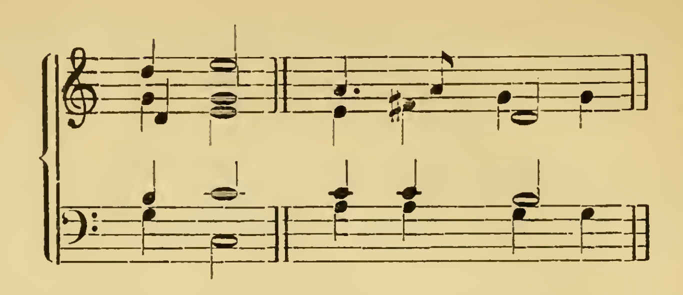


A n, o, r, s sind tadellos, wenn die durch sie bewirkte Quartsextwirkung (Vorhaltsdissonanz) sich durch die Folge bestätigt.

Manche (oben von mir noch nicht gegebene) Beispiele Jadassohns klingen nicht gut, weil die Lage der Stimmen eine zu weite geworden ist, z. B.:



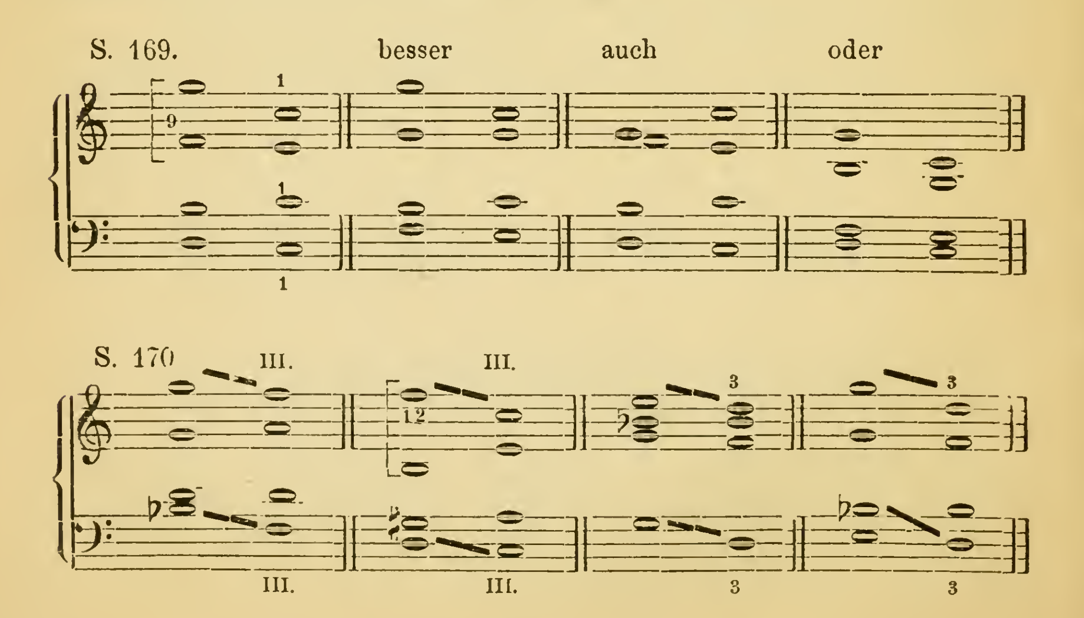
Beim ersten derselben ist freilich auch noch die Terzverdoppelung in der Moll-Unterdominante zu tadeln; die Zusammenschiebung des Satzes bei ** ergiebt durch Kreuzung verdeckte Oktaven, die aber den Alten nicht als Fehler galten, z. B.:
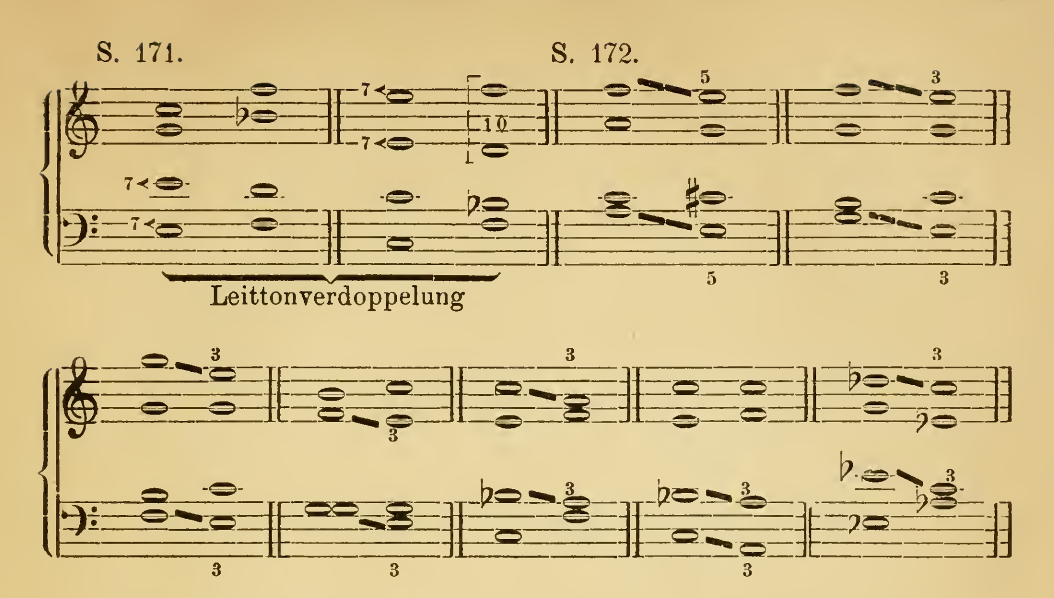
Palestrina, Missa Papae Marcelli, „Credo“ und Motette „Adjuro vos filiae Jerusalem“.



Dazu möchte ich überhaupt darauf aufmerksam machen, dafs die besten Meister fehlerhafte Parallelen durch Kreuzung meiden und reine Oktaven und Quinten in Gegenbewegnng im Vokalsatz stets ohne Bedenken schreiben. Ob diesem Gebrauch unbedingt das Wort zu reden ist, steht freilich dahin. Mir sind springende Quinten nicht als Quinten, sondern als unverbundene Stimmführung meist tadelnswert (im vokalen, überhaupt im gebundenen Satze); Quinten in Gegenbewegung springen meist noch viel weiter, werden daher nicht eben häufig sich ungezwungen ergeben. Stufenweise Quinten, durch Kreuzung vermieden, werden nur tadellos sein, wenn die Stimmen sich durch ihre Farbe sehr sicher gegen einander abheben; andernfalls mufs darauf gerechnet werden, dafs die Fortschreitung nicht genau gleichzeitig gemacht wird, wofür aber der Komponist doch gewifs besser durch Überbinden sorgt.

Ich lasse nun noch einige Beispiele Jadassohns mit kurzem Vermerk des Fehlers mit Zahlen folgen:





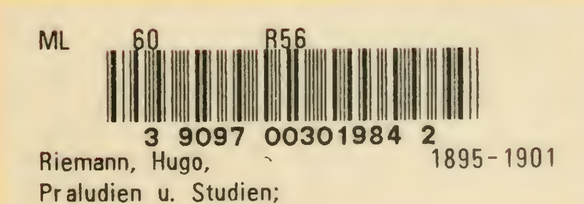
Zum Schlufs bitte ich Hrn. Dr. S. Jadassohn um Verzeihung, dafs ich gerade ihn als Paladin der verdeckten Oktaven und Quinten angreifen mufste (er war auch mein Lehrer); aber da mir kein Buch bekannt ist, das die Frage so gründlich und umständlich ventiliert, so mufste ich wohl oder übel der Sache wegen einmal persönliche Rücksichten beiseite setzen.



Druck von C. H. Schulze & Co. in Gräfenhainichen.






ML 60 R56
3 9097 00301984 2
Riemann, Hugo, 1895-1901
Praludien u. Studien;

